

ALBUM DER
ALTEN PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN

FÜNFZIG FARBENDRUCKE

MIT BEGLEITENDEN TEXTEN UND
EINER HISTORISCHEN EINLEITUNG

VON

FRANZ VON REBER



VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Druck des Textes von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig
Druck der farbigen Reproduktionen von Förster & Borries, Zwickau

Printed in Germany

EINLEITUNG

Es gibt in Europa nur wenige öffentliche Galerien, welche ihre Entstehung nicht auf souveräne Sammler zurückleiten. Denn wenn auch die Mediceer noch keinen Fürstenhut trugen, als sie zu sammeln begannen, so stand diesem Ziele ein Lorenzo Magnifico bereits nahe. Sonst ist der Sammlungserwerb von Madrid bis St. Petersburg ausgesprochen landesfürstliche Liebhaberei und manche Galerien, wie namentlich in Wien und St. Petersburg, haben den landesherrlichen Besitztitel bis auf den heutigen Tag bewahrt.

In Deutschland traten frühzeitig verhältnismäßig kleine Fürstentümer der Sammlertätigkeit des Kaiserhauses zur Seite. In voller Leistungsfähigkeit aber die Herzöge und Pfalzgrafen der wittelsbachischen Territorien, bei welchen es förmlich Tradition war, ihre Fürstensitze mit Meisterschöpfungen auszustatten. Der meiste und früheste Erfolg fiel in diesen Bestrebungen dem eigentlich bayrischen Stammlande zu. Freilich konnte in dieser Beziehung nicht viel geschehen vor dem Sieg der Renaissance auch nördlich von den Alpen, mit welchem sich die Lösung der Kunst aus dem vorher fast ausschließlich kirchlichen Dienst und das Aufblühen auch profaner Richtungen vollzog, weshalb wir auch in Bayern vor Herzog Wilhelm IV. (1508—1550) keinen Sammler finden. Und selbst da sind, abgesehen von den Bildnissen, den Historienbildern, auf welche es der herzogliche Sammler hauptsächlich abgesehen, alttestamentliche, christliche und legendarische Darstellungen beigesellt. Auch kam es dem Besteller mehr auf die Darstellung in lehrhaft anschaulicher und figurenreicher Komposition wie fleißig sauberer Durchführung an, als auf glänzende Meisternamen, so daß die Hauptmeister Dürer und Holbein jr., Baldung Grien und Grünewald fehlen und unter den beschäftigten Malern nur Altdorfer und Burgkmair als erstklassig gelten können, während G. Prew, M. Feselen, B. Beham, L. Refinger und die beiden Schöpfer minderwertig erscheinen.

Das Sammeln Albrechts V. (1550—1579), hervorragend in den unübertrefflichen Schaugeräten seiner Zeit, war in seinem Gemäldebestand noch weniger einwandfrei. Sein Streben nach Suiten von römischen Kaisern, Philosophen und Helden meist idealer Auffassung erscheint von wenig Rücksicht auf originalen künstlerisch höheren Ursprung getragen, und noch geringer, niedriger stehen in letzter Hinsicht die Bildnissammlungen von hingerichteten Verbrechern, von Mißgestalten und von bärtigen Jungfrauen, welche mehr in das Gebiet der Kuriositäten als in jenes der Kunst fallen. Von solchen Dingen ist natürlich, im Gegensatz zu der Sammlung Wilhelms IV., nichts in die Pinakothek gelangt, wenn auch drei wahrscheinlich von seiner Erwerbung herrührende Werke, Dürers Lucretia, Holbeins Bildnis des Bryan Tuke und Altdorfers Susanna dort verdientermaßen eine hervorragende Rolle spielen. (Vgl. F. R., das Ficklersche Inventar von 1598. Sitzungsber. der phil. und hist. Klasse der Münchener Akademie. 1902. I. 1903. I.)

Während Wilhelm V. (1579—1597), in Kirchengründungen, Kirchenschmuck und Kirchenmusik sehr erfolgreich, überhaupt nicht sammelte, war es Maximilian (1597—1651), dem ersten Kurfürsten von Bayern, vorbehalten, eine Gemäldesammlung nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu gründen. Da den größeren Teil seiner Regierung der dreißigjährige Krieg ausfüllte und seine Mittel in künstlerischer Richtung durch den berühmten Residenzbau sehr in Anspruch genommen waren, vermochte er allerdings seine Absichten in bezug auf die Gemäldesammlung nicht weitgehend zu betätigen, wie sehr er aber in retrospektiver wie in zeitgenössischer Richtung richtig sah und strebte, beweist, daß er sich ebensosehr für Dürer interessierte, wie für seinen Zeitgenossen Rubens. Die bezüglichen Dürererwerbungen sind, mit Ausnahme des 1627 in der Münchener Residenz verbrannten Hellerschen Altars wie der Dürerhälfte des Gebetbuchs des Kaisers Maximilian I., jetzt in der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München, noch in der Pinakothek, und die Löwenjagd des Rubens erscheint selbst in unserer größten Rubenssammlung der Welt als ein Hauptwerk. (F. R., Kurf. Maximilian I. v. B. als Gemäldesammler. Abh. der Münchener Akademie. 1892.)

War dann Ferdinand Marias (1651—1679) Neigung mehr dekorativer Natur, und den Anschauungen seiner savoyischen Gemahlin entsprechend der italienischen Spätzeit zugewandt, so trat

in seinem Nachfolger Max Emanuel (1679—1726) der feinsinnigste Gemäldesammler seiner Zeit auf, dem kein Opfer zu groß war, selbst wenn es über das Maß seiner Mittel in einer Zeit weit hinausging, die für Bayern und die Dynastie mindestens ebenso kritisch war, wie während der Drangsale des Dreißigjährigen Krieges die Zeit seines Großvaters. Er konnte es schon 1684 für nötig halten, ein Galerieschloß in Schleißheim zu erbauen, wozu er den Architekten Zuccali aus Italien berief. Doch nachdem der Bau 1701—1704 nur im Rohbau fertig gestellt war, mußte er zehn Jahre lang des spanischen Erbfolgekrieges und der Reichsacht des Kurfürsten wegen ruhen, worauf die Ausstattung und Ausmalung (Amigoni) die letzten Jahre des Mäzens ausfüllten. Da Max Emanuels Nachfolger Carl Albert (1726—1745) und Maximilian III. Joseph (1745—1777) dem Gemäldesammeln minder hold und mit den Kaufspassiven des Vorgängers belastet waren, kann man annehmen, daß der Bestand des Schleißheimer Inventars von 1761 noch wesentlich derselbe war, wie beim Ableben Max Emanuels, und danach waren in Schleißheim allein 1016 Gemälde aufgestapelt, wozu wohl noch mehr in der Residenz zu München, in Nymphenburg und Dachau kamen. Die Sammlung war damals vorzugsweise niederländisch, Italien war spärlich, das Quattro- und Cinquecento der Apenninenhalbinsel fast gar nicht vertreten, ebenso das ältere Deutschland wie Frankreich und Spanien.

Durch Carl Theodor (1777—1799), mit dem die Pfälzer Linie zur Sukzession gelangte, kam ein Teil der Mannheimer Gemäldesammlung nach München, meist Holländer, worunter zwei Rembrandt, Ferd. Bol, vier Brouwer, Terborch, Ostade, Steen und viele Dou und Mieris; von Vlamen drei Rubens, zwei van Dyck und zahlreiche Brueghel-Balen. Von Italienern standen sich C. Dolci und Ribera schroff gegenüber, von Deutschen war Elsheimer richtig gewürdigt, auch die Spanier fanden in Murillo eine glänzende Vertretung durch das Bild der Pastetenesser. Dieser in Schleißheim nicht mehr gut unterzubringende Zuwachs, wie auch der Wunsch, die Hofgalerie der Residenzstadt zugänglicher zu machen, veranlaßte die Herstellung eines Münchener Galeriebaues, der den Hofgarten nördlich abgrenzte (jetzt Gipsabguß- und ethnographisches Museum).

Die auf dem Erbwege mit dem nachmaligen König Max Joseph auf den Thron gelangte Linie Pfalz-Zweibrücken brachte zunächst die Zweibrückener Galerie, 964 Stücke stark, nach München und führte namentlich eine Reihe von Franzosen in den Bestand, sonst meist die Holländer bereichernd. Von größerer Bedeutung freilich wurde die Überführung der nicht sehr zahlreichen (358 Werke) aber erlesenen Galerie Düsseldorf, die Schöpfung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690—1716), dessen verständnisvolle Kunstliebe, geteilt von seiner Gemahlin Maria Loisia von Medici, mit jener seines bayrischen Vetters Max Emanuel wetteiferte. Die Sammlung enthielt nicht weniger als 40 Rubens, 17 van Dyck, 2 Jordaens, 7 Rembrandt und zahlreiche holländische Kleinmeister. Anderseits die Raffaelische Heilige Familie Canigiani, die Heilige Familie von A. del Sarto, die beiden Madonnen mit Heiligen von Palma und Tizian, den Vesalius von Tintoretto, der Caracci, Reni und Domenichino nicht zu gedenken. Die herrliche Sammlung war seit der Belagerung von Düsseldorf durch General Wangenheim wiederholt in großer Gefahr gewesen. Carl Theodor hatte über Abtretung von vierzig der hervorragendsten Stücke mit Frankreich verhandelt und auch sein Nachfolger Verhandlungen mit England wegen Verpfändung oder Verkauf der seit 1794 nach Glückstadt geflüchteten Sammlung eingeleitet. Eine noch größere Gefahr drohte ihr 1805 durch die Abtretung des Herzogtums Berg an Frankreich für die Markgrafschaft Ansbach, zumal damals die kaum von Glückstadt zurückgekommene Galerie nach Kirchheimbolanden, mithin auf zu jener Zeit französisches Gebiet geflüchtet worden war. Es hatte zwar Max Joseph am Tag vor seiner Erhebung zum König und am letzten Tag seines niederrheinischen Erbbesitzes (31. Dezember 1805) den Befehl unterzeichnet, die Galerie nach München zu verbringen, wohin sie auch nach wenigen Monaten gelangte, aber infolge des Überganges des Herzogtums Berg an Preußen (1815) erstand eine inländische Gegnerschaft in den protestierenden Rheinlanden und entfesselte heftige Reklamationen. Da jedoch der dynastische Erbbesitz aktenmäßig feststand, nahm die preußische Regierung die Sache erst nach dem Krieg von 1866 auf und fügte den Bestimmungen des Friedens vom 22. August an, daß der Düsseldorfer Anspruch einer schiedsgerichtlichen Entscheidung zu unterstellen sei. Diese kam indes nicht mehr zum Abschluß, da König Wilhelm I. im Bündnisvertrag mit Bayern vom 23. November 1870 hochherzig erklärte, daß den Ansprüchen auf die Düsseldorfer Galerie eine Folge nicht gegeben und darauf ein für allemal verzichtet werden solle.

Außer dem Zusammenfluß der wittelsbachischen Sammlungen war weiterer reicher Zuwachs zum Teil dem Staats-, zum Teil dem königlichen Hausbesitz aus anderen Quellen erwachsen.

Zunächst dem Staatsbesitz durch die Säkularisation der bayrischen und damals zu Bayern gehörigen Klöster und Stifte, welche 1803 und 1804 namentlich altdeutsche Werke zuführten, wie durch die folgenden Einverleibungen der fränkischen Markgrafschaften, Reichsstädte, Bistümer, wie des kurmainzischen Gebiets von Aschaffenburg. Der weitaus größte Teil dieser letzteren Erwerbungen ist übrigens an Ort und Stelle geblieben.

Merkwürdig ist, daß dieses reiche Zusammenströmen das Bestreben der Landesherren nicht zurückdrängte, unentwegt freihändig weiter zu sammeln. Wie schon Carl Theodor sich hierin sehr tätig erwies, so noch mehr Max Joseph. Begann freilich schon seine Regierung mit der Flüchtung seines Gemäldeschatzes nach Ansbach (1800—1801) und mußte er es erleben, daß gleichzeitig 72 Gemälde als napoleonische Beute aus München und Schleißheim nach Frankreich gingen, von welchen 1815 nur 28 zurückgelangten, so gaben dafür die kriegerischen Zeitläufte reichliche Gelegenheit zu neuen Erwerbungen, wobei der junge Kurprinz und nachmalige Kronprinz Ludwig, der eifrigste und erfolgreichste aller Kunstfreunde des bayrischen Fürstenhauses, vielfach die Hand im Spiele hatte. So kam das berühmte Selbstbildnis Dürers im Jahre 1805 unter Umständen nach München, welche im Texte zu unserer Abbildung des Näheren besprochen sind. Ebenso zwei weitere Dürerbildnisse (Wolgemut und Hans Dürer), der Sebastiansaltar Holbeins aus St. Salvator in Augsburg usw. Unter dem Einflusse des Kronprinzen wurde dann auch begonnen, das italienische Quattro- und Cinquecento ins Auge zu fassen, indem man sich schon 1808 beim Ankauf des Altoviti von Raffael zu einem namhaften Aufwande entschloß, während 1815 für 15 Gemälde italienischer zum Teil seicentistischer Herkunft einschließlich eines Murillo 215000 Francs aufgeboten wurden.

Zu einer bis dahin immer noch fehlenden mehr abgewogenen Allseitigkeit wurde indes die Sammlung erst mit der Thronbesteigung des Königs Ludwigs I. erhoben, dessen Geschmack und Schätzungsfähigkeit auch von einem seltenen Glück und von der in den zerrütteten Zeitverhältnissen liegenden Kaufgelegenheit begünstigt wurde. Des Königs klassische Neigungen drängten ja allerdings in erster Linie zu Antikenerwerbungen, von deren Erfolgen die Glyptothek glänzendes Zeugnis gibt, und bei welchen ärgerliche Hindernisse, wie sie zum Beispiel die Erwerbung der Venus von Milo oder des Diskobol Massimi (Lancelotti) vereitelten, nur selten in den Weg traten. Die Vorliebe für klassische Architektur, Plastik und Malerei (antike Vasen) ließ ihn jedoch die vaterländisch mittelalterliche und die Kunst der italienischen Renaissance keineswegs aus dem Auge verlieren. Mußte auch nach dem damaligen Stande der Forschung mancher italienische Ankauf aus dem 14. bis 16. Jahrhundert auf einem Mißverständnis beruhen, so wurde doch der Gemäldeschatz mit herrlichen Werken bereichert, zum Teil freilich in kleinen Stücken, wie die Giotto und Fiesole, während die Filippo und Filippino Lippi, Botticelli, Ghirlandaio, Francia und Perugino in stattlichen Hauptwerken gewonnen wurden. Und vollzog sich auch der Ankauf der Raffaelischen Madonna della Tenda verhältnismäßig leicht, so erwies sich der Erwerb der Madonna di Casa Tempi derart schwierig, daß er vom ersten Eintreten an zwanzig Jahre (1808—1828) in Anspruch nahm, während welcher Zeit zahllose Briefe darüber zwischen dem königlichen Liebhaber und den Agenten Dillis und Metzger über die Alpen schwirrten (F. R., Die Erwerbung von Raffaels Madonna Tempi. Jahrbuch für Münchener Geschichte. III.).

Zwei andere Lücken wurden durch Erwerbung zweier Privatsammlungen ausgefüllt. Zunächst (1823—1828) die Wallensteinsche Sammlung altdeutscher (oberdeutscher) Werke, welche der König um 54000 Gulden erwarb, ein Preis, welcher jetzt wohl für das dazugehörige Bildnis des Oswolt Krell von Dürer allein aufgeboten werden müßte. Hatte auch die Klosteraufhebung in dieser Richtung schon vorgearbeitet, wie ja auch die Ankäufe Wilhelms IV. in diese Reihe fallen, so kam es doch erst jetzt zu einiger Abrundung des Bestandes. Fast völlig neu aber war die Vertretung der altniederrheinischen und altniederländischen Kunst, wie sie der Erwerb der Boisserée-Sammlung 1827 darbot. Denn wenn auch von den Altniederländern L. van Leyden, Patinir, Q. Massys, Gossaert, Roymerswale, Hemessen bereits repräsentiert waren, so bot das wertvollere 15. Jahrhundert nur den kleinen Johannes B. von Memling, die dem D. Bouts zugeschriebene Gefangennahme Christi und G. Davids Anbetung der Könige, die ältere Kölner Kunst aber überhaupt nichts Namhaftes. Diesem Mangel wurde auch um einen Preis (240000 Gulden) abgeholfen, der ebenfalls unverhältnismäßig niedrig erscheint. Das Verdienst des Königs um diese Bereicherung ist aber um so größer, als er sich dazu gegen den Rat seines Vertrauten G. Dillis entschloß. Denn dieser hatte empfohlen, nur eine Auswahl von zehn Stücken zu erwerben, wobei er gerade die minder wichtigen namhaft machte, die Hauptstücke von Rogier, Bouts, Memling, Stephan

Lochner und die Meister des Marienlebens, des hl. Bartholomäus und des Marientodes aber unbegreiflicherweise außer Betracht ließ (F. R., Die Korrespondenz des Kronprinzen Ludwig v. B. mit Georg v. Dillis, Brief vom 6. August 1826). Glücklicherweise erwarb der König dem entgegen die Sammlung en bloc, trotz der Schwierigkeit der Aufstellung in dem überfüllten Galeriegebäude Carl Theodors, welche zunächst die Aufstellung in Schleißheim veranlaßte, wie die meisten Wallensteinschen Gemälde in Augsburg und Nürnberg untergebracht werden mußten. Die ablehnende Haltung des Galerievorstandes aber bestrafte sich dadurch, daß der König, wie dies auch bei mehreren andern Gemälden des durch die Verfassungsurkunde von 1806 verstaatlichten dynastischen Gemäldebesitzes geschehen war, die beiden Massenerwerbungen auf seine Zivilliste nahm und sie als königliches Hausgut zwar den Staatsgalerien einreihte, aber dem königlichen Hause den Privatbesitz vorbehielt.

Die massenhaften Zugänge seit Carl Theodors Galeriebau hatten die Unzulänglichkeit der Räume desselben längst deutlich gezeigt. Es war auch schon 1804 ein Erweiterungsbau von Galeriedirektor v. Mannlich geplant worden, der in der zitierten Akademie-Abhandlung über die Korrespondenz des G. v. Dillis publiziert worden ist. Glücklicherweise kam der Umbau nicht zustande. Der Kronprinz hatte, wie aus seinen Briefen aus Pultusk und Kolaki hervorgeht, schon 1807 an einen Neubau und für diesen an das dem Carl Theodorbau gegenüberliegende Areal des Salabertgartens gedacht, aber die kriegerischen Verhältnisse ließen die Angelegenheit bis 1822 ruhen. Als dann die wachsende Raumnot dieselbe neuerdings zum Leben brachte, entstand ein heftiger Kampf zwischen jenen, welche für einen Erweiterungsumbau und jenen, welche für einen Neubau eintraten, worin sich der Galeriedirektor Dillis und Klenze, und besonders Dillis und der Kronprinz in einer fast zum Bruche führenden Schroffheit gegenüberstanden. König Maximilian hatte schließlich einen Neubau genehmigt, und nachdem auch der zweite Bauplatz zwischen Brienner- und Finkenstraße abgelehnt worden, fertigte Leo v. Klenze für das jetzige Areal den schönen Entwurf, an welchem nur die Legung des Haupteinganges und der Treppe in die Mitte der Langseite zu wünschen wäre. 1826, ein halbes Jahr nach Ludwigs Thronbesteigung, wurde der Bau begonnen und war schon 1836 musterhaft eingerichtet.

Da nach der Abdankung Ludwigs I. ein halbes Jahrhundert lang keine umfänglicheren Erwerbungen weitere Räumlichkeiten erheischten und der Staat erst seit zehn Jahren einen besonderen Etat zum Ankauf älterer Werke, speziell zur Ergänzung der Lücken einstellte, war eine Erweiterung der Galerieräume nur dazu notwendig geworden, um die Trübungen der von vornherein historisch geplanten Aufstellung zu klären und die Gemälde etwas lockerer zu hängen, was auch in den letzten Jahrzehnten durch die Adaptierung von drei vorher Verwaltungszwecken dienenden Nebenräumen als Galeriesäle gelang. Trotz der beschränkten Mittel konnten übrigens nicht unwichtige Werke gewonnen werden. So besonders an Italienern ein Lionardo da Vinci, ein Signorelli, Credi, Liberale, von Niederländern zwei Terborchs und ein Frans Hals, wozu noch schätzbare Zuweisungen des bayrischen Museumsvereins und Geschenke an altdeutschen und niederländischen Werken, wie auch an Engländern kamen.

Von den mehr als 7500 Werken älterer Meister, die das Staatsinventar verzeichnet, befindet sich indes nur der fünfte Teil in der Kgl. Alten Pinakothek, die übrigen sind in den Galerien von Schleißheim und Augsburg, im Nationalmuseum zu München und Nürnberg, in den Schloßgalerien zu München, Aschaffenburg, Würzburg, Bamberg, Ansbach und Burghausen, in den Galerien zu Erlangen und Speyer aufgestellt, von welchen übrigens nur Burghausen, Speyer und Erlangen Neugründungen sind, während die übrigen Sammlungen in der Hauptsache schon vor Einverleibung der betreffenden Territorien als fürstliche oder städtische Sammlungen bestanden hatten, aber viel mehr bereichert als gemindert worden sind. Eine nicht geringe Zahl von Gemälden wurde dem städtischen Museum in Bamberg überwiesen, vieles an Kirchen und öffentliche Profangebäude verliehen, so daß die Depots jetzt nur noch wenig Begehrenswertes enthalten. F. R.

INHALT

34. BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO, Geldzählende Kinder
35. JOSÉ ANTOLÍNEZ, Der arme Maler
36. FRANCISCO DE ZURBARAN, Der hl. Franciscus von Assisi
37. DOMENICO THEOTOKÓPULI, gen. „EL GRECO", Die Entkleidung Christi (el Espolis)
38. TIZIAN VECELLIO, Kaiser Karl V.
39. ANTHONIS VAN DYCK, Beweinung Christi
40. ANTHONIS VAN DYCK, Jugendliches Selbstbildnis
41. PETER PAUL RUBENS, Der Blumenkranz
42. PETER PAUL RUBENS, Bildnis der Helene Fourment
43. PETER PAUL RUBENS, Christus und die reuigen Sünder
44. ANTHONIS VAN DYCK, Maria Ruthven
45. ROGIER VAN DER WEYDEN, Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend
46. FRANCESCO RAIBOLINI (gen. IL FRANCIA), Madonna im Rosenhag
47. HANS HOLBEIN D. Ä., Die heilige Barbara
48. HANS HOLBEIN D. Ä., Martyrium des heiligen Sebastian
49. FRA FILIPPO LIPPI, Die Verkündigung
50. MEISTER WILHELM VON KÖLN, Die heilige Veronika

Pieter de Hooch

(1630 bis nach 1677)

Holländische Wohnstube

Leinwand, 75×62 cm

Unser Bild, zu den Perlen der Pinakothek gehörend, ist in neuerer Zeit mehrfach dem P. de Hooch abgesprochen, und einem Nachahmer desselben, Pieter Janssens, zugeteilt worden, der bisher so viel wie unbekannt, durch die Untersuchungen von C. Hofstede de Groot (Zeitschr. f. bildende Kunst. N. F. I, S. 134; Oud Holland IX. 1891 p. 266, 1892 p. 181 fg.) näher ans Licht getreten ist. Der Angriff auf unser Bild basierte hauptsächlich auf einem sehr ähnlichen Werk in Frankfurt a. M., Nr. 217 des Städelschen Museums, bei dem allerdings die nach 1835 gefälschte Inschrift P. D. Hoogh an die Stelle einer echten, von welcher noch die übrigens nur auf Janssens zu deutenden Buchstaben ... ſſ ... s E. erhalten sind, getreten war. Man hat jedoch von dem Frankfurter Bild wohl mit Unrecht auf unser immer unbezeichnetes Werk geschlossen. Denn wenn auch der Innenraum des ersteren von dem gleichen Eindruck und namentlich der gleichen Lichtwirkung und die Ähnlichkeit so frappant ist, wie sie nur in den glücklichsten Fällen einer Nachahmung gelingen kann, an anderen bezeichneten Gemälden von Janssens aber nicht entfernt erreicht ist, so ergibt doch eine genauere vergleichende Prüfung, daß der Farbenauftrag an dem Janssens in Frankfurt trockener und pastoser und nicht von der leichten Flüssigkeit unseres P. de Hooch ist. Die Luft- und Lichtwirkung des Innenraums, der von einer schmalen Straße aus durch zwei im Fond des Zimmers angebrachte Fenster durchsonnt ist, erscheint von einer zauberhaften Wahrheit, nicht bloß durch die wonnige Gesamtstimmung, sondern auch durch alle Details, die Sonnenstreifen und -blitze an der Wand, auf dem Fußboden, auf den Kofferbeschlägen und Stühlen, die weichen Schatten der Bilderrahmen und anderen Mobilien, das Helldunkel und die Luftperspektive, die über die Schmalheit der Gasse keinen Zweifel läßt. Untergeordnet ist die lesende weibliche Gestalt in schlichtem Gewand, deren Abgewandtheit verrät, daß dem Künstler die figürliche Darstellung weniger lag, und daß es ihm mehr darum zu tun war, den durchsonnten Raum mit allem Gerät als das Wesen des Werkes zur Geltung zu bringen. Doch gelang es ihm meisterlich, eine sommerliche Sonntagsstimmung in zurückgezogener Ruhe zu erreichen, die ihren beruhigenden Eindruck als vollendete Interieurkunst nicht verfehlen kann. Das Werk wurde 1791 durch Kurfürst Karl Theodor von de Vigneux käuflich erworben. F. R.



Albrecht Dürer

(1471—1528)

Die Apostel Johannes, Petrus, Markus und Paulus

Zwei Holztafeln, je 204×74 cm

Im Frühling 1525 hatte der Nürnberger Magistrat die Einführung der Reformation beschlossen, ein Jahr später vollendete Dürer sein letztes großes Werk und machte es seiner Vaterstadt zum Geschenk. Die vier Apostel — wie man es nennt, obwohl Markus keiner ist — von 1526 sind ein Bildniswerk (wie denn Dürer überhaupt in seiner späteren Zeit nur noch Porträts gemalt hat), auf das er sich schon lange vorher vorbereitet hatte durch Gewandstudien, einzelne gemalte Köpfe und Kupferstiche. Hier auf diesen zwei hohen Tafeln im Format von Altarflügeln steht je eine Gestalt bis zu den Füßen in voller Gewandung und in scharfem Profil, dahinter teilweise versteckt ein Begleiter, dessen Kopf die Vorderansicht zeigt. Altertümlich einfach mit platt auf den Boden gestellten Füßen stehen die Figuren wie gotische Kirchenstatuen da. Die malerische Hauptwirkung haben die Mäntel. Der des Paulus aus weichem Stoff fällt in großen feierlichen Falten herab, weiß mit graugrünen Mitteltönen, die aus tieferem Schatten aufsteigen, eine prachtvolle Malerei; über dem Fuß und unterhalb der Hand wird ein Stück des blutroten Untergewandes sichtbar. Der blaue Mantel des Markus tritt nur wenig aus dem schwarzen Hintergrund hervor. Der Mantel des Johannes, rot mit gelbem Futter und durch kleiner gebrochene Falten mannigfacher geteilt als der des Paulus, macht zusammen mit dem grünen Unterkleide eine prächtige Wirkung. Auch jetzt noch, wo er nicht mehr intakt ist; die Nürnberger Ratsherren stellten diesen Schaden schon damals, als sie das Werk an den Kurfürsten nach München sandten, mit in ihre Rechnung ein. Und nun die Köpfe! Der des Paulus kraftvoll, energisch, wie von verhaltenem Zorn erfüllt, ist am meisten von allen ausgeführt; der Markuskopf geradezu aufgeregt, übrigens nicht mehr ganz gut erhalten. Einen Gegensatz der Charaktere finden wir auch auf der anderen Tafel, und darauf beruht die schon aus Dürers Zeit überlieferte Bezeichnung des ganzen Bildes als der vier Temperamente. Paulus hält das Buch und das Schwert, Markus eine Schriftrolle. Auf der anderen Tafel ist Johannes die Hauptfigur, und Petrus, der Felsen der Kirche, mit seinem Himmelsschlüssel in die zweite Linie gestellt, eine bedeutungsvolle Umwertung! Das Weitere sagten den Anhängern der neuen Lehre lange Sprüche aus den Schriften der Vier in Luthers Übersetzung (der „Septemberbibel" von 1522), die Dürer unter die Tafeln schrieb; sie handeln von falschen Propheten, durch die der Weg der Wahrheit verlästert wird, und von Schriftgelehrten, die gerne obenan sitzen und desto mehr Verdammnis empfangen werden. Noch deutlicher lautet der Anfang der Unterschrift, die Einleitung zu diesen Bibelsprüchen: Alle weltlichen Regenten in diesen fährlichen Zeiten nehmen billig acht, daß sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen, denn Gott will nicht zu seinem Wort getan, noch davon genommen haben. Was Dürer damit hatte sagen wollen, verstand man noch nach hundert Jahren auf beiden Seiten. Damals, als die Ratsherren diese Bilder nach München verhandelten (1627), hofften sie, der Kurfürst Maximilian werde täuschend ähnliche Kopien, die sie für ihn hatten anfertigen lassen, vorziehen, denn dem Original seien „solche Sprüche vom Widerchrist, von Menschensatzungen und Hoffart beigegeben, daß die Jesuiter zu München ohne Zweifel die Zurücksendung anraten würden". Der Kurfürst fand einen Ausweg: er ließ die Unterschriften abschneiden und an die Kopien setzen, die nun nach Nürnberg zurückgingen

Adolf Philippi




Albrecht Dürer

(1471—1528)

Die Geburt Christi

Holz, 152×123 cm

Das vorliegende Bild ist das Mittelstück eines um 1502 gemalten und von den Patriziern Stephan und Lukas Paumgartner in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestifteten Triptychons. Die beiden Flügel machten neuerdings viel von sich reden, als die J. G. Fischerschen Übermalungen 1902 wieder abgenommen und nach Beseitigung des landschaftlichen Hintergrundes wie der Pferde und der Helme der Patrizier die Gestalten auf schwarzen Grund gesetzt zum Vorschein kamen, in den Figuren nur dadurch verändert, daß statt der Helme Goldhauben, statt der Lanzen Fahnen mit den Emblemen des hl. Georg bei Lukas und des hl. Eustachius bei Stephan zum Vorschein kamen, wie sich auch bei dem ersteren der Drache statt des Schildes herausstellte. Das Mittelstück wurde 1903 auf den alten Bestand gebracht, indem die übermalten kleinen Figuren der Stifterfamilien mit ihren Wappen hervorgeholt wurden. Beiden Vornahmen kam es zu statten, daß in einer Münchener Kunsthandlung gute Kopien der Flügel aufgetaucht waren, welche schon vor der wohl bald nach 1613 vorgenommenen Übermalung hergestellt waren, und daß sich in der Lorenzkirche zu Nürnberg eine alte Kopie des Mittelbildes (vielleicht zu den Flügelkopien gehörig und dem Jobst Harrich zugeschrieben) befindet, das zur Ergänzung der zerstörten Teile herangezogen werden konnte. Das Werk hat, abgesehen von der Rückführung der originalen Komposition, wesentlich gewonnen: Die Stifter erscheinen nicht mehr durch schwerfällige Zutaten beeinträchtigt, das Mittelbild aber erscheint dadurch gebessert, daß die Buntheit der kleinen, das Kind adorierenden Engel durch die Farben der Stifterfigürchen paralysiert ist und daß der koloristische Aufbau seine richtige Basis wiedergewonnen hat. Die perspektivischen Mängel, an den romanischen Säulen des Stalles rechts besonders auffällig, sprechen mit für die frühe Datierung des Werkes. Nach dem noch vorhandenen Briefwechsel zwischen Herzog (nachmals Kurfürst) Maximilian I. von Bayern und dem Rat der Stadt Nürnberg bezw. dem Ratsschreiber Wolff Löffelholcz von Kolberg und dem Agenten Eustachius Underholtzer zwischen 30. September 1612 und 22. März 1613 gelangte das Triptychon im letztgenannten Jahr geschenkweise in die herzogliche Kunstkammer nach München. (K. Voll, Albrecht Dürers Paumgartner-Altar in der Münchener Pinakothek. Helbing, Monatsberichte 1903. S. 39 fg.)

F. R.



Albrecht Dürer

(1471—1528)

Selbstbildnis

Holz, 65×48 cm

Das berühmte Bildnis ist hinsichtlich seiner Entstehungszeit ein noch nicht sicher gelöstes Rätsel. Der technische Abstand zwischen dieser Meisterleistung und anderen gleichzeitigen Werken Dürers, von welchen das Bildnis des Oswolt Krell von 1499 und jenes eines unbekannten jungen Mannes, mutmaßlich des Hans Dürer von 1500, welche, weil in dem gleichen Kabinett wie das Selbstbildnis, die Vergleichung leicht machen, ist ein zu großer, und ebenso steht Dürers Beweinung Christi von 1500, gleichfalls in der Pinakothek, technisch hinter dem Bildnis weit zurück. Besonders das Gesicht zeigt eine flächige Malweise, malerisch ungleich gereifter als dies alle anderen Dürerschen Werke dieser Jahre zeigen. Und doch ist an der Echtheit der Inschriften, links das Monogramm mit 1500, rechts Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII, wenn auch die Buchstaben und Ziffern später etwas verschärft sein mögen, nicht zu zweifeln. Eher an dem buchstäblich Zutreffenden der letzteren Inschrift. Verfasser neigt zu der Ansicht, daß der Künstler, der das Bild zeitlebens im Hause behielt, in späteren Lebensjahren nach Maßgabe seiner gereiften Kunstanschauungen und technischen Entwickelung an dem Gesichte gebessert, die frühere Linienführung, welche im Anfang seiner Laufbahn die Einwirkung der Schongauerstudien wie seiner graphischen Tätigkeit nur zu deutlich verraten, getilgt oder gemildert und dafür dem mehr malerischen Verfahren Raum gegeben habe, wie auch die volleren Züge den Gedanken nahe legen, daß sie bei der auffallenden Magerkeit des Künstlers in seinen Jünglingsjahren mehr dem 38. als dem 28. Lebensjahre entsprechen. Das Übrige, das Haar mit dem prächtigen Liniengeriesel, das Gewand und die Hand scheint unberührt geblieben zu sein, wie denn auch die letztere in Ton und Modellierung empfindlich gegen das Gesicht kontrastiert. Experimente fortschreitender Entwickelung sind an einem in der Werkstatt verbleibenden Selbstbildnis naheliegend, es ist auch von Rembrandt bekannt, wie häufig er sich selbst, um Studien zu machen, als Modell benutzte. — Über die Schönheit des Werkes ist jedes Wort überflüssig, bekannt ist auch die Schönheit des Modells selbst, dessen edle, an ein Christusideal gemahnende Formen, dessen ernster, sinniger Blick und dessen prächtige Haar- und Bartumrahmung seinen Eindruck für alle Zeit behaupten wird. — Das Bild war nach Dürers Tod in den Besitz des Magistrats Nürnberg gelangt und verblieb in demselben bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts, um welche Zeit es von einem betrügerischen Kopisten, der das Malbrett spaltete, auf die mit der städtischen Marke versehene rückseitige Bretthälfte seine Kopie (jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg befindlich) malte, und diese dem Magistrat zurückgab, entfremdet und verkauft wurde. In verschiedene Hände gelangt, kam so das abgesägte Original schließlich durch den Konsulenten G. G. Pez 1805 um einen Spottpreis in die kurfürstlich bayrische Galerie.

F. R.


1500
Albertus Durerus Noricus
anno xxviii.

Matthias Grünewald

(tätig bis gegen 1530)

Die Heiligen Erasmus und Mauritius

Holz, 226×176 cm

Matthias Grünewald aus Aschaffenburg, einer unserer größten Künstler, war schon früh verschollen, über sein Leben weiß man noch jetzt so gut wie nichts, und erst etwa seit einem Menschenalter haben seine seltenen und weit zerstreuten Bilder wieder die verdiente Beachtung gefunden. Sie sind gleich merkwürdig durch ungewöhnliche Gegenstände, höchst originelle Auffassung und überraschende Einzelheiten, wie atmosphärische Stimmungen und Beleuchtungseffekte. Es liegt etwas Geheimnisvolles über diesem Künstler, wie über Giorgione oder Lorenzo Lotto. Gegen ihn gehalten ist Lukas Cranach langweilig und schablonenhaft. Grünewald steht Dürer viel näher, im Typus der Figuren und im Ausdruck der Affekte, auch in der naturwahren Wiedergabe des Haars, nur ist er ein noch stärkerer Naturalist, der das Häßliche förmlich aufsucht. Er liebt kräftige, breite Hände und plumpe Füße, spitze Knie, und er läßt seine Menschen schielen, damit sich ihr Gesichtsausdruck verstärke. Er sucht endlich für seine Wirkungen, wo er nur kann, den Weg aus den Grenzen der Zeichnung hinaus in das Malerische zu gewinnen. Von allen deutschen Künstlern hat nur er den Wert der Farbe als eines Mittels selbständig Stimmung zu erwecken ganz erkannt. Jetzt, wo man diese beiden Eigenschaften, die rücksichtslose Naturwahrheit und die Keckheit des Kolorits, vor allen andern schätzt, gehört Grünewalds Impressionismus zu den gesuchtesten Genüssen. Auch das ist besonders an ihm, daß er sich von der italienischen Renaissance nicht umgarnen läßt. Die hier mitgeteilte Tafel, sein letztes bekanntes Hauptwerk, bildete einst das Mittelstück eines Altars, welchen der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz, für die von ihm 1518 erbaute Kollegiatskirche in Halle an der Saale hatte herstellen lassen. Nach der Auflösung des Stifts kam das Bild nebst seinen Flügeln nach Aschaffenburg und von da 1836 nach München. Auf unserer Tafel stehen wenige überlebensgroße Figuren, mit glühenden Farben auf dunklem Grund gemalt, und zeigen ihre ernste hohe Würde, eine deutliche Seelensprache und eine Kostümbehandlung, gegen deren einfache Größe sich kaum etwas ähnliches aus der älteren deutschen Kunst wird aufbringen lassen. Dargestellt ist eine Unterhaltung der Heiligen Erasmus und Mauritius. Erasmus, im vollen und äußerst kostbaren Bischofsornat, trägt die Züge des Kardinals, dessen Wappen man über dem Saum der Alba sieht. Hinter ihm steht ein bejahrter Kapitular mit einem wunderbar modellierten Kopf. Hinter dem Mohren gewahrt man zwei Kriegsknechte, bereits im Helldunkel versinkend, und von zwei anderen noch die Beine. Er selbst aber ist in einer köstlich gemalten Rüstung und in der ritterlichen Haltung dargestellt, die zuerst Dürer und Cranach in die Kunst eingeführt hatten. Auf dem Kopfe trägt er einen Goldkranz, der, wie alle übrigen Einzelheiten in Tracht und Gerät, mit einer Exaktheit wiedergegeben ist, an der noch ein heutiger Kunstgewerbemann seine volle Freude haben kann.

Adolf Philippi



Hans Burgkmair

(1473—1531)

Johannes auf Patmos

Holz, 150×125 cm

Hans Burgkmair aus Augsburg war ein Zeitgenosse des älteren Holbein. Wie dieser, fand er früh ein Verhältnis zur italienischen Renaissance, war auch in Oberitalien gewesen, wie Dürer, dessen Holzschnitte und Kupferstiche er dann eifrig studierte. Seine ersten Anregungen hatte er durch Schongauer erhalten, den Meister des deutschen Kupferstichs. Burgkmairs Hauptgebiet wurde jedoch der Holzschnitt. Darin steht er sehr hoch. Als Maler gewährt er ungleiche Eindrücke. Deutsche Charakteristik und italienische Formenschönheit scheinen miteinander im Widerstreit zu liegen. In der Farbe ist er kräftig und selbständig, kein bloßer Illuminator. Seine kleineren Bilder aus früherer Zeit sind geschätzter als die zahlreichen späteren, zum teil sehr groß angelegten Gemälde. Diese sind freier und kühner entworfen als jene, aber nur noch selten so intim aufgefaßt. Unter ihnen verdient unser „Johannes auf Patmos“ einen hervorragenden Platz. Die zum ältesten Bestande der Münchener Galerie gehörige Tafel ist mit vollem Namen bezeichnet und 1518 datiert. Sie wirkt noch heute auf uns ganz eigentümlich, beinahe impressionistisch, durch ihre kräftigen Farben, die zufällige und natürliche Anordnung des Ganzen, die ungesuchte Haltung und den sinnenden Kopf des Evangelisten. Dazu kommt die reizende Phantastik der Umgebung. Südliche Vegetation mit einem Gewimmel von Tieren, die mit Dürerscher Schärfe beobachtet und mit Dürerscher Sorgfalt gemalt sind. Was wäre aber diese Vordergrundmalerei ohne den wundervollen Durchblick ins Freie und aufwärts nach dem Himmel! Dieses starke Naturgefühl, worin sich Burgkmair seinem Landsmann Altdorfer an die Seite stellt, gewinnt noch eine tiefere Bedeutung für den Inhalt des Bildes, indem es uns die Erleuchtung des Heiligen, der an seiner Offenbarung schreibt, versinnlicht. Und der Eindruck der Landschaft mit ihrer zufälligen Komposition könnte uns auch wohl noch an einen Späteren erinnern, der übrigens ganz anderen Geistes war, an Tintoretto!

Adolf Philippi



Albrecht Altdorfer

(1480?—1538)

Waldlandschaft mit dem heiligen Georg

Pergament auf Holz, 27×21 cm

Die Fragen über die engere Heimat und die künstlerische Herkunft A. Altdorfers haben die Forschung lange beschäftigt. Endlich mußte man es aufgeben, des Namens wegen seine Geburtsstätte in einer Stadt oder Ortschaft Altdorf (in der Schweiz, in Mittelfranken, bei Landshut in Niederbayern usw.) zu suchen. M. Friedländer hat es dagegen mehr als wahrscheinlich gemacht, daß Altdorfer als Sprößling einer Patrizierfamilie in Regensburg geboren sei, daß aber der mutmaßliche Vater Ulrich Altdorfer, der 1478 als Maler das Regensburger Bürgerrecht erlangt hatte, dasselbe 1499 wieder aufgegeben und sich wohl in Amberg niedergelassen habe. Von dort war wenigstens Albrecht Altdorfer zurückgekehrt, als er 1505 mit der urkundlichen Bezeichnung als „Maler von Amberg“ das Bürgerrecht in Regensburg abermals gewann. Naturgemäß ist dann, daß er von seinem Vater den Unterricht empfing. Aufzugeben ist der angebliche Schulzusammenhang mit A. Dürer, welcher Meister erst beträchtlich später von einigem, keineswegs starkem Einfluß auf den Regensburger Künstler geworden ist. Die behauptete Einwirkung durch M. Grünewald aber ist so unerweislich, wie jene durch J. Barbari. Ähnlich verhält es sich mit der oberbayerischen Kunst. Größer wird wohl der Einfluß der Werke des Miniators Berthold Furtmeyr von Regensburg gewesen sein, der die bis auf das frühe Mittelalter zurückgehende Regensburger Miniatorenschule rühmlich abschloß, wie überhaupt die Büchermalerei als einer der Ausgangspunkte der ganzen Donaukunst von Ingolstadt bis Passau zu betrachten ist. Schon die Kleinheit nicht bloß unseres Bildes, sondern der meisten Altdorferschen Werke, verbunden mit dem niedlichen Figurenverhältnis zum Raum spricht für diesen Zusammenhang und nicht minder die genrehafte Auffassung der Figuren im Gegensatz zu der monumentalen Typik der meist plastischen Vorbildern nachgehenden oberdeutschen Kunst. Niemals vorher in dieser ist der Landschaft so viel Selbständigkeit eingeräumt und so wie hier die Darstellung eines Heiligen, wie unser St. Georg, auf eine fast belanglose Staffage herabgedrückt worden. In dem Wald unseres Bildes hat das plastische Element dem malerischen vollkommen Platz gemacht und gelangt trotz aller noch anhaftenden Mängel zu einer dem Naturvorbild näheren Wirkung. Mit Recht schließt Friedländer seine Charakteristik des Meisters mit den Worten: „Nicht nur die Geschichte des Landschaftsgemäldes, auch die Geschichte des Genres und die des Architekturbildes nennt den Altdorfer wenn nicht als Führer, doch als Vorläufer.“ F. R.



Hans Holbein d. J.

(1497[?]—1543)

Die heilige Elisabeth

Holz, 153×45 cm

Die Entstehungsgeschichte des zweifellos in der Werkstatt Hans Holbeins des Älteren 1516 entstandenen Sebastiansaltars ist in Woltmanns Holbeinwerk so eingehend behandelt, daß wir uns darauf beschränken können, lediglich unsere abweichende Ansicht bezüglich der Urheberschaft der Flügelbilder zu konstatieren. Denn die Flügel stehen künstlerisch höher als das Mittelbild und verraten eine andere Hand als nicht bloß das Sebastiansbild, sondern auch die übrigen Werke der späteren Zeit des Altmeisters. Dieser hätte die gotische Haltung, wie sie z. B. in der Kaisheimer Serie von 1504 sich so entschieden ausprägt, niemals so unbedingt preisgeben können. Die Renaissance der Ornamentik in den Umfassungen, wie das architektonische Interieur der Verkündigung läßt direkte italienische Einflüsse ebensowenig verkennen wie an den Werken Burgkmairs. Dabei an den Bruder des älteren Hans Holbein, Sigmund Holbein, der allerdings 1517 seinen Bruder um 34 Gulden gerichtlich belangte, zu denken, erscheint aus dem Grunde minder wahrscheinlich, weil wenigstens das mit S. Holbain M bezeichnete Marienbild im Germanischen Museum zu Nürnberg so wenig Verschiedenheit von der Art des älteren Hans Holbein zeigt, daß es die Mehrzahl der Forscher dem letzteren zuschreibt. Dagegen erscheint die Annahme sehr naheliegend, daß der Vater dem vorübergehend von der Wanderschaft zurückkehrenden Sohne Hans die Nebenarbeit der Flügel anvertraute, welcher dieser, damals neunzehnjährig, als frühreifes Genie auch vollauf gewachsen war. Er mochte auf der Wanderung wie Dürer, wenn auch auf anderem, nämlich Schweizer Wege, die Alpen überschritten und die Wunder des lionardesken Mailand geschaut haben, worauf auch die Lieblichkeit der Gesichtszüge und Hände, wie der elegante Schwung der Gewänder hindeuten. Gegen die Urheberschaft der Flügelbilder durch den älteren Hans Holbein spricht auch der Umstand, daß der bärtige Bettler rechts neben der heiligen Elisabeth, welcher, wie aus einer Zeichnung in der Sammlung Duc d'Aumale in Chantilly mit der Überschrift „Hanns Holbain maler der Alt“ hervorgeht, den alten Holbein selbst darstellt, in einer Stellung gegeben ist, die ein Selbstbildnis ausschließen dürfte, das naturgemäß Vorderansicht verlangt. Auch würde damals, als der Sohn noch als Anfänger in der Kunst galt, der Vater schwerlich die Unterscheidung „der Alt“ beigesetzt haben, die sich unschwer erklärt, wenn der Sohn das Bildnis des Vaters als Studie für das Flügelbild zeichnete. Die Flügel sind aber um so bemerkenswerter, als sie wahrscheinlich das einzige sind, was Hans Holbein je in seiner Heimat leistete. Leider ist die Familiengeschichte der Holbein in dieser Zeit dunkel, wir wissen aber von dem Elend, in welchem der Vater damals lebte, und begreifen, daß der Sohn daran nicht weiter teilnehmen wollte, sondern der Vaterstadt nach kurzem Verweilen für immer den Rücken kehrte.

F. R.




SANCTA ELISABET



Martin Schaffner

(nachweisbar zwischen 1508 und 1539)

Die Verkündigung

Holz, 300×158 cm

Martin Schaffner bietet keine anderen biographischen Anhaltspunkte, als sich durch seine datierten Werke ergeben. Geburts- und Todesjahr wie Familienbeziehungen sind unbekannt. Auch seine künstlerische Abkunft ist nicht völlig gesichert. Sie kann schon aus zeitlichen Gründen nicht auf Multscher zurückreichen, und Schühlein und Zeitblom, nach Dr. Diemands archivalischem Funde in seiner Heimat Nördlingen Hausner genannt, sind ihm nicht kunstverwandt. Dagegen wird wohl Jörg Stocker (nachweisbar von 1490—1509) als sein Lehrer angenommen werden müssen, wodurch sich auch Schaffners Beziehungen zu den Werken Schongauers erklären. Alle bekannten Arbeiten Schaffners gehören übrigens dem Renaissancegeschmacke an, wodurch er sich auch mit Burgkmair berührt. — Zu seinen hervorragendsten Werken gehören die vier großen Flügel der Pinakothek aus Wettenhausen bei Ulm, welche, wie Pückler-Limpurg (Martin Schaffner 1899) nachgewiesen, nicht als Orgelflügel gedient (wie man früher aus dem geschweiften Abschluß oben geschlossen), sondern die Flügel des von Propst Ulrich Hieber gestifteten Hochaltars gebildet haben, auf dessen Mittelschrein mit der plastischen Darstellung der Dreieinigkeit und der Aufnahme Mariens im Himmel nach der Wettenhauser Chronik II, pag. 185 rückseits zu lesen war: „Nach der Geburt Christi 1524 ward dies Werkh ufgericht zu Lob und Ehr Gott dem Allmächtigen undt der Himmelkönigin Mariä Und allem Himmlischen Heer durch den ehrwürdigen Herrn Probst Ulrich, den ersten dieß Namens Vollendet und gemacht durch Martin Schaffner, Maler zu Ulm 1524". Wie auch an den andern Flügeln (Darbringung Christi im Tempel, Sendung des heiligen Geistes, Tod der Maria) besteht auch auf unserer Verkündigung der Schauplatz aus einer reichen Säulenhalle mit Säulenschäften aus bunter Breccia, hier rechts sich öffnend nach dem prunkvollen Schlafgemach, dessen Bett von einem Engel bedient wird, und links mit Ausblick ins Freie, die Heimsuchung enthaltend. Oben links erscheint Gottvater, in der Mitte die Taube, ein fliegendes Engelkind hält eine Damastgardine empor. Die Komposition entspricht noch der oberdeutschen Tradition, über welche jedoch Farbenpracht und Gewänderreichtum weit hinausgeht. Das Bild trägt am Kopfende des Bettes die Jahrzahl 1523. Auf der Rückseite sieht man Maria mit vier Frauen, zu einem Gemälde mit dem Abschied des Heilandes gehörend, dessen andere Hälfte sich auf der Rückseite der Tafel mit dem Tode Mariens befindet, welche beide Hälften bei Schließung der Tafeln sich verbanden. Die vier Flügel gelangten anläßlich der Klosteraufhebung 1805 in bayerischen Staatsbesitz.

F. R.



Quentin Massys

(1460[?]—1530)

Pietà

Holz, 120×102 cm

Das ausdrucksvolle Meisterwerk gehört zu den in bezug auf seinen Urheber meistumstrittenen der Pinakothek. Dillis konnte es sogar noch 1825 Daniel da Volterra nennen, später wurden unter anderen die Namen Lambert Lombard oder Joos van Cleef in Vorschlag gebracht, womit wenigstens das Entstehungsgebiet getroffen war. Nicht viel näher scheint man der Sache neuestens mit Willem Key zu kommen, der um 1520 in Breda geboren und 1540 mit Frans Floris als Schüler des Lüttichers Lambert Lombard erwähnt, 1842 Freimeister wurde und 1568 in Antwerpen oder Brüssel starb. Denn in der Pietà der Sammlung Six in Amsterdam ist die Christusfigur nur demselben italienischen Vorbild entnommen, während Figuren und Landschaft weit entwickelteren Stil verraten, und die beiden ihm zugeschriebenen Bilder in Pommersfelden haben nichts mit unserer Pietà gemein. Dagegen sprechen triftige Gründe für das Festhalten an der Bezeichnung des Katalogs und an der Urheberschaft des Quentin Massys. Zunächst der Umstand, daß kaum 100 Jahre nach dem Tod des Massys, nämlich um 1628, der Zeit der Herstellung des Kunstinventars des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, die Bezeichnung des Bildes als Q. Massys außer Zweifel stand und daß die Tuschzeichnung hierzu im kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, freilich anscheinend von späterer Hand geschrieben, denselben Namen und die Jahreszahl 1530 trägt, und daß auch die Farbentechnik und speziell die Landschaft den späteren Arbeiten Massys verwandt sind. Die Bedenken wegen der italienischen und speziell michelangelesken Formensprache erscheinen minder schwerwiegend, wenn man erwägt, daß gerade ein Autodidakt wie Massys sich jenen neuen Eindrücken, wie sie sich in dessen letzter Zeit in den Niederlanden reichlich darboten, leichter hingab. Nachdem schon 1506 die Madonnenstatue Michelangelos nach Brügge gelangt, hatten die Studienreisen niederländischer Künstler bereits begonnen, und unter den von diesen mitgebrachten Zeichnungen und Stichen konnten leicht auch solche nach der 1499 entstandenen Pietà des Michelangelo in die Hände Massys' gekommen sein und die Anregung zu unserem Werke gegeben haben. — Die klassische Schönheit und Ausdruckstiefe der beiden Köpfe, die Formengebung der Hände und des nackten Körpers sind bewunderswert und stehen hoch über dem landschaftlichen Hintergrund, dessen Ferne und Luft übrigens auch alle Anerkennung verdient.

F. R.



Rogier van der Weyden

(1399—1464)

Die Anbetung der drei Könige

Holz, 138×153 cm

Das vorliegende Bild ist das Mittelstück eines Triptychon, dessen Flügel die Verkündigung und die Darbringung im Tempel darstellen. Bei dem verhältnismäßig unbewegten Inhalt der drei Gemälde kann ja der Hauptgegensatz zwischen der vlämischen Schule und der brabantischen, nämlich die zuständliche Auffassung der van Eyck der dramatischen des Rogier gegenüber nicht so augenfällig werden, um so mehr aber der einer mehr tonigen Gesamthaltung jener und der kalten Tonlosigkeit Rogiers, bei welchem sich Figuren, Interieurs und Landschaft in bunter und mittäglich schattenloser Klarheit in tausend Einzelheiten zersplittern. Im übrigen sind Jan van Eyck und Rogier gleich in ihrer hingebenden Treue an das Modell bis zu den kleinsten Nebensachen, in der scharfsichtigen miniaturartigen Durchbildung und in der Gleichwertung von allem, was ihr Auge trifft und ihr spitzer Pinsel darstellt. Entzückt schon an den Flügeln die saubere Sorgfalt insbesondere an den Interieurs, welche im Verkündigungsbild die trauliche Stube der brabantischen Haustochter mit Holzdecke, Himmelbett und geschnitztem Betschemel, am Flügel mit der Darbringung im Tempel das Innere einer Kuppelkirche der Art von S. Gereon in Köln in bewundernswerter Sicherheit darstellen, so gestaltet sich unser Mittelbild noch reicher durch die Zahl der Figuren, durch die pittoreske Stallruine und durch den Ausblick auf Bethlehem, welcher freilich bei nächtlichem Himmel taghell sich ausbreitet, zum Teil höchst reizvoll wie in dem vorstädtischen Ausschnitt über den beiden Tieren, überall über menschliches Sehvermögen hinaus detailliert und ohne Ton wie Luftperspektive. Die Figurengruppe ist in ihrer Anordnung traditionell, aber im einzelnen mit Ausnahme der stilisierten Gewänder nicht typisch, sondern individuell. In dem Bilde des greisen Königs, der dem Kinde den Fuß küßt, hat man Philipp den Guten, in dem rechts stehenden Maurenfürsten das Bildnis Karls des Kühnen vermutet, das Christkind ist entschieden nach der Natur und zwar nach einem etwas dürftigen Modell gezeichnet. Dasselbe ist der Fall bei dem Donator, der links hinter dem hl. Joseph kniet, sicher, leider aber ist dessen Person unbekannt. Das Werk, aus S. Columba in Köln stammend, gehört zu der umfänglichen Sammlung von niederrheinischen und niederländischen Werken des 15. und 16. Jahrhunderts, deren Erwerbung aus dem Besitz der Gebrüder Boisserée zu den glücklichsten Sammlerfolgen des Königs Ludwig I. zählt, und wurde von diesem unter Eigentumsvorbehalt der Königlichen Pinakothek einverleibt.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Bildnis des Künstlers und seiner ersten Frau

Leinwand auf Holz, 174×132 cm

Durchmustert man die Arbeiten des Rubens aus seiner Lehrzeit, wie aus seinem mehr als achtjährigen Aufenthalt in Italien, so kann man sich, so vielversprechend auch manches ist, doch des Eindruckes nicht erwehren, daß seine höhere künstlerische Bedeutung erst mit dem Augenblick beginnt, in welchem ihn der Tod seiner Mutter in die Heimat zurückrief, 1608. Man erinnert sich unwillkürlich des Riesen Antaeos, des Sohnes der Gaea, unüberwindlich, wenn er auf dem mütterlichen Boden stand. In Italien beengt durch Kopierarbeit und die Eindrücke der ihn umgebenden Kunst, konnte Rubens seiner überreichen Individualität erst Raum geben, als er sowohl der lähmenden Schuleindrücke des Italianisten Otho van Veen, wie der Fessel der italienischen Meister enthoben war. Schon die ersten größeren Werke nach seiner Rückkehr, die Anbetung der drei Magier (Madrid), das Ildefonsowunder (Wien), die Kreuzaufrichtung und die Kreuzabnahme (Antwerpen), sämtlich zwischen 1609 und 1611 entstanden, zählen zu dem Besten, was der Künstler überhaupt geschaffen. Häusliches Glück scheint dazu beigetragen zu haben: am 13. Oktober 1609 hatte er sich mit Isabella Brant, der Tochter des Gelehrten Jan Brant, dessen Rubenssches Bildnis in der Pinakothek Nr. 799 M. Rooses nachgewiesen, vermählt. Das Glück dieser Ehe, durch das sympathisch liebe Gesicht Isabellens auf unserem Bilde ausgesprochen, wird nach deren frühem Tode von Rubens selbst in einem Briefe an Peiresc vom 15. Juli 1626 mit den Worten bestätigt: »In der Tat, ich habe eine ausgezeichnete Gattin verloren, man durfte, ja man mußte sie mit Grund lieb haben, denn sie hatte keinen der Mängel ihres Geschlechts, nichts als Güte und Zartgefühl. Ihre Tugenden machten, daß sie jedermann während ihres Lebens liebte, jedermann nach ihrem Tod beweinte.« Das Bild scheint aus der Zeit der Brautschaft Rubens' zu stammen, denn der Künstler trägt die ihm im Sommer 1609 verliehene Ehrenkette noch nicht, und es ist hochinteressant als das frühest erhaltene Bildnis des Meisters, in der Vollkraft und Schönheit des Mannes in seinem 32. Lebensjahre. Die Ausführung des Werkes ist von großer Sorgfalt, stellenweise sogar von einer gewissen Schärfe der Zeichnung, aber entzückend durch die vornehme Ungebundenheit der Stellung, wie durch die Kraft der Farbe. Es ist zu vermuten, daß es oben etwas beschnitten wurde und daß ursprünglich noch der ganze Hut des Mannes und etwas mehr von der Geißblattlaube sichtbar war. — Aus der Düsseldorfer Galerie.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Bildnis der Helene Fourment

zweiten Frau des Künstlers

Holz, 165×116 cm

Am 6. Dezember 1630 hatte Rubens, damals 53 Jahre alt, seine zweite Ehe mit der sechzehnjährigen Tochter des angesehenen Kaufmanns Daniel Fourment geschlossen, der schönen Helene, ihm von deren Kinderzeit her bekannt, und mit ihm sogar dadurch verschwägert, daß ihr Bruder Daniel seit 1619 mit Clara Brant, einer Schwester von Rubens' erster Frau, Isabella Brant, vermählt war. M. Rooses berichtet, daß Helene schon als zehnjähriges Mädchen zu dem Rubensschen Bilde der Erziehung Mariä (Museum von Antwerpen) als Modell gedient, wobei der Meister der Mutter Anna die Züge seiner eigenen Mutter gegeben habe. Helene galt in ihrer Brautzeit als eine in der Fülle und Frische ihres Wesens entzückende Schönheit, und das lateinische Hochzeitsgedicht des Gevartius preist dieselbe in einer seltenen Begeisterung. Und diese Schätzung blieb bestehen, wie denn noch kurz vor Rubens' Tode der Kardinal-Infant Don Fernando in einem Brief an seinen Bruder König Philipp IV. sie als „die schönste Frau, die man hier findet", bezeichnet. Und daß des Meisters eigene Ansicht dem gleichen gesundheitstrotzenden Ideal huldigte, beweist der Umstand, daß er schon in seinen frühesten Arbeiten und noch ehe Helene den Kinderschuhen entwachsen war, den üppigen Typus der Frauengestalten bevorzugte. Die Kgl. Pinakothek besitzt Abbildungen Helenens aus verschiedenen Jahrgängen. So das prächtige Bildnis im Brautstaat, Nr. 794, dann den sicher bald darauf entstandenen sogenannten Spaziergang im Garten, Nr. 798, weiterhin zwei Halbfiguren, Nr. 795 und 796, und von der „Schäferszene" mit den Zügen der Gatten, Nr. 759 abgesehen, unser Bild, wohl um 1635 entstanden. In einer Gartenveranda sitzend hält Helene, in Grün und Violett gekleidet und einen Federhut auf dem Kopfe tragend, ihr bis auf ein Samtbarett völlig unbekleidetes etwa dreijähriges Söhnchen auf dem Schoße. Der farbige Vortrag ist von jener genialen Leichtigkeit, wie sie dem letzten Lustrum des Meisters eigen ist und dessen höchste Entwicklungsphase darstellt. — Das Bild wurde 1698 durch Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Statthalter der spanischen Niederlande von Gisbert van Ceulen in Brüssel erworben.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Zwei Satyrn

Holz, 76×66 cm

Max Rooses, Rubens' Leben und Werke 1890, S. 96 ff., zählt unser Werk zu den in Italien, speziell in Rom, um 1607 gemalten. Als Hofmaler des Vincenzo Gonzaga, Herzogs von Mantua und Montferrat, mit dem er in Venedig durch einen Zufall und die Vermittelung eines Mantuaner Kavaliers im Jahre 1600 in Verbindung gekommen, war er in unmittelbare Berührung nicht bloß mit den Kunstschätzen des Gonzagahofes, nächst Rom und Florenz wohl den reichsten Italiens, sondern mit der ganzen italienischen Kunst durch Kopieraufträge des Herzogs in andern Städten, vorzugsweise in Rom, gelangt. Dazu war seine persönliche Stellung bald eine ähnliche geworden, wie jene Mantegnas zu Lodovico III. und Giulio Romanos zu Federigo III. Gonzaga gewesen. Von Wichtigkeit war auch, daß seine klassische Bildung als Schüler des Justus Lipsius ihn in Rom der Antike so nahe brachte, daß der Arzt Joannes Faber ihn als „gelehrten Liebhaber von Altertümern in Marmor und Bronze" besonders hervorhob (Rerum medicarum thesaurus, 1651, p. 831), und daß er auch später mit Vorliebe Antiken sammelte. Wie daher das Motiv zu dem Bilde der Entführung der Töchter des Leukippos von einem borghesischen Relief herrührt, so entstammte die Anregung zu unserem Bilde wahrscheinlich auch einem antiken Vorbilde, welches vorzugsweise aus dem Grunde noch nicht nachweisbar ist, weil Rubens nicht eigentlich kopierte, sondern stets nach eigenem Geschmack seine Kompositionen malerisch um- und durchbildete. Der plastische Grundzug ist jedoch noch deutlich durchzufühlen, und zwar mehr als in seinen späteren Werken bacchischen Inhaltes, nicht zu gedenken der schönsten unter den Silengruppen in dem Bilde der Pinakothek Nr. 754, welches gewiß nicht identisch ist mit jenem, das nach einem Briefe des Philipp Rubens an de Piles schon 1613 gemalt wurde: Denn die vollendet malerische Auffassung unseres Silenzuges läßt die plastische Erinnerung an die Reliefs im kapitolinischen Museum wie im Museo Nazionale in Rom bereits völlig verblaßt und die unmittelbare Naturbeobachtung durchaus sieghaft erscheinen. — Das Bild der beiden Satyrn, zu den besten Schöpfungen der Frühzeit des Meisters zählend, stammt aus der kurbayerischen Sammlung.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Der Früchtekranz

Leinwand, 117×203 cm

Sieben lebensgroße nackte Kinder tragen spielend ein volles Fruchtgewinde. Den Hintergrund bildet eine Felswand; links öffnet sich die Landschaft mit Nachmittagshimmel. Das schwellende Leben dieser reizenden Kinderkörper, die natürliche Anmut ihrer Bewegungen und der schelmische Ernst ihres Treibens, — wie ist der Maler der feierlichen Kirchentafeln und der dramatisch bewegten Historien zu dem Liebreiz solcher einfachen Erfindung, dieser an die Antike erinnernden Naivität gekommen? Wir denken zunächst an die Kinderengel Tizians, die desselben Geistes sind, sie treiben auf großen Altartafeln über Madonnen und Heiligen dasselbe Spiel mit weltlicher, neckischer Lust und Grazie, und diese „heiligen Kinder“ sind dann nicht wieder verschwunden aus der italienischen Kirchenmalerei, sie finden sich bei den Caracci, bei Guido Reni, Guercino und ihren Nachzüglern bis in die späteste Zeit, ebenso bei den Spaniern, wo allein der eine Murillo schon unvergänglichen Ruhm haben würde, wenn er nichts weiter gemalt hätte als seine Engelkinder. Rubens war früh in Italien gewesen, er übernahm von den Italienern ein religiöses Genrebild, wie es am vollkommensten Correggio entwickelt hat, weltlich und weich, freundlich bis zum Tändelnden, wo der heilige Inhalt nur noch die Unterlage abgibt für künstleriche Stimmung und malerische Erfindung in Form und Farbe. Auf diese Weise wird die Kindheit Christi behandelt, mit Vorliebe die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, sogar die Beweinung Christi. Dem Rubens folgte auf diesem Wege van Dyck, der in solchen Darstellungen sogar der größere Meister ist, und Murillo. Ein weiterer Schritt auf diesem Wege geschieht, wenn — bei allen dreien — aus den biblischen Kompositionen das Christkind und der kleine Johannes sich loslösen und selbständig, begleitet von geflügelten Putten, kleine Szenen aufführen, wenn das flachsblonde Christkind dem etwas derberen, brünetten Johannes die Wange streichelt, oder dieser auf seinem Fell sitzt und dem Christkind ein Lamm zum Spielen hinreicht. Auch hierin waren die späteren Italiener seit den Caracci schon vorangegangen; sie lassen das Christkind mit den Marterwerkzeugen spielen, auf einem liegenden Kreuz schlafen. Tizian hält sich noch von solchen Spielereien fern. Dergleichen Kinderszenen sind moderne Seitenstücke zu den spätgriechischen Reliefs aus dem bacchischen Kreise, wo Amoretten oder ungeflügelte Putten das Treiben der Großen scherzend nachahmen, Weinlese, Kelterfest, bacchische Prozessionen, — moderne Umbildungen, dürfen wir sogar sagen, indem wir zu unsern Kindern mit dem Früchtekranz zurückkehren. Diese sind flügellos, also profan gedacht, wie z. B. die tanzenden Kinder auf den Bildern des Bolognesen Francesco Albani, die Rubens zum teil gekannt haben kann. Er kannte aber vor allem antike Reliefs der vorhin bezeichneten Art, und sein „Früchtekranz“ ist ganz im Geiste der antiken Genreplastik erfunden, ohne jedoch irgendwie zu antikisieren, völlig naiv und von eignem Leben erfüllt, um soviel lebenswärmer als die antiken Vorbilder, als es die moderne Malerei eines solchen Meisters der antiken Plastik gegenüber sein kann. — Unser Bild ist 1806 mit der Düsseldorfer Sammlung nach München gekommen.

Adolf Philippi



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Das (kleine) Jüngste Gericht

Holz, 182×120 cm

Wir kennen die Daten für drei Rubenssche Darstellungen verwandten Gegenstandes wenigstens annähernd. Das große „Jüngste Gericht" der Münchener Pinakothek, von dem Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg für die Jesuitenkirche in Neuburg bestellt, mußte vor 1618 entstanden sein (W. Hookham Carpenter, trad. par L. Hymans, Memoires et documents inédits sur A. v. Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains. Anv. 1845, p. 171). Der „Engelsturz", von demselben Pfalzgrafen für die Kirche in Hemau nach Vollendung der zwei Seitenaltarbilder der Neuburger Kirche 1619 in Auftrag gegeben und wie das vorstehende Bild gleichfalls mit der Düsseldorfer Galerie nach München gelangt, erscheint schon 1621 in dem L. Vorstermannschen Stich reproduziert. Nahezu gleichzeitig dürfte auch der »Sturz der Verdammten« sein, wenigstens datiert ihn Philipp Rubens in einem Briefe an de Piles mit 1621 (Ch. Ruelens, La vie de Rubens par Roger de Piles: Bulletin Rubens II. 166). Max Rooses glaubt es freilich beträchtlich früher, nämlich 1614 setzen zu müssen. — Für unser Bild liegen keine Nachrichten über die Entstehungszeit vor. M. Rooses denkt an die Zeit um 1615, E. Michel setzt es in die Jahre 1616 und 1617. Es ist wie bei den vorgenannten Werken die Zeit der blühendsten Phantasie und des Wagemutes des Meisters, welcher in kühnen Posen und in dem Bestreben schwelgt, die schwierigsten Probleme von Stellung und Bewegung zu lösen. Doch verbindet sich hier dieses Streben bei aller Freiheit von Zwang und Gebundensein mit einer den anderen genannten Schöpfungen fehlenden Abgewogenheit der Anordnung und Durchführung der Gesamtkomposition wie der Einzelgestalten und Gruppen, die nichts unklar, gehäuft oder gedrängt erscheinen läßt, wie das an dem »Sturz der Verdammten« durch allzu bündelhafte Dichtheit und Verwirrtheit des diagonal verlaufenden Knäuels der Fall ist, bei welchem die stark hervortretenden feisten Schlemmer der Schönheit allzu empfindlich entgegentreten. Daß in unserem Bilde die Glorie und das Emporschweben der Seligen hinter der breiten und kraftvollen Darstellung des Sturzes der Verdammten stark zurücktritt, kann nicht getadelt werden, da die himmlische Gruppe vielmehr als eine vorausgegangene, sich im Mittelgrunde verlierende Szene zu betrachten ist. Die Gruppe der Verdammten bot auch der Phantasie des Künstlers mehr Gelegenheit zur Entfaltung, sowohl durch ihren unerschöpflichen Formen- und Bewegungsreichtum wie durch die momentane Lebendigkeit des Schwebens, Stürzens, Zerrens und Gezerrtwerdens, an der rechten Seite gesteigert bis zum Höllenpfuhl herab, der mit den Gewaltszenen am Boden eine gewaltige Basis bildet. — Und das Ganze erscheint getaucht in den Zauber eines wechselvollen, an der linken Seite zarten und duftigen, rechts kraftvollen, glühenden Kolorits, welches ebenso dem Gegensatze der himmlischen wie der Höllengruppe, wie jenem der Geschlechter und der Opfer den diabolischen Gewalten gegenüber gerecht wird, wobei es nur eines lasurartigen Farbenauftrags bei durchscheinendem Malgrunde bedarf. Dabei feiert das malerische Prinzip seinen vollendetsten Triumph. Man kann nicht umhin, sich der diametral anderen Auffassung von Michelangelos Jüngstem Gericht vergleichend zu erinnern, bei welchem die architektonisch plastische Anordnung und Durchbildung bedingend erscheint, wie sie der italienischen Kunst mit wenigen Ausnahmen anhaftet, und nur vom venezianischen Cinquecento teilweise und selbst von Correggio nicht ganz überwunden wird. Ohne Vernachlässigung der Form geht das Werk in der Farbe auf, getragen von einer malerischen Meisterschaft, deren Einheit keine Gehilfenhand stört, die uns an Rubens' umfänglicheren mythologischen, kirchlichen und dekorativen Schöpfungen gelegentlich verstimmt. — Die Rückseite des Bildes zeigt eine ziemlich belanglose Landschaft, unaufgeklärt bezüglich ihres Zweckes wie selbst hinsichtlich der Urheberschaft. Vielleicht war das Bild in einer Hauskapelle umgehbar aufgestellt und machte es dadurch wünschenswert, das rohe Holz dem Auge zu entziehen.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Christus am Kreuz

Holz, 143×92 cm

Mit dem großen Kreuzigungsbilde, welches Rubens bald nach 1613 für die neugebaute Kapuzinerkirche in Antwerpen gemalt, um damit der Kreuzaufrichtung und der Kreuzabnahme gewissermaßen die Hauptszene hinzuzufügen, hatte der Meister ähnlich wie bei den wiederholten Darstellungen des Jüngsten Gerichtes den wichtigsten Gegenstand der religiösen Malerei in seinen Darstellungskreis gezogen. Das herrliche Bild, 1794 nach Paris entführt, von Napoleon I. an das Museum von Toulouse geschenkt, hatte lange genug an seiner Entstehungsstelle gestanden, um nicht bloß den Meister und seine Nachfolger zu wiederholter Lösung des Problems zu reizen, sondern auch die Zeitgenossen zu bestimmen, Kruzifixusbilder von Rubens zu verlangen. So folgten zunächst zwei kleinere und vereinfachte Darstellungen desselben Gegenstandes, jetzt in den Museen zu München und in Mecheln, von welchen wir die erstere in unserer Tafel wiedergegeben finden. Sie sind bemerkenswert durch eine an Kirchenbildern des Meisters seltene Empfindung, durch Schönheit der Körperformen und durch die braunen Schatten, welche den Übergang von dem magischen Licht der Gestalt zu dem nächtlichen Himmel stimmungsvoll vermitteln. Die unterlebensgroße Figur wie die kleinen Dimensionen lassen nicht an kirchliche Altarbilder denken, während die private Nachfrage nach dem häuslichen Andachtsbilde mäßigen Umfang bevorzugte. Lehnte doch Sir Dudley Carleton unter den zwölf Gemälden, welche ihm Rubens im Tausch gegen Antiken 1618 angeboten, einen leider nicht mehr nachweisbaren Kruzifixus ab, weil er zu groß (12′×5′) war, obwohl ihn Rubens als das beste Bild, das er gemalt, bezeichnete und doch nur 500 Gulden dafür berechnete. Für große Altargemälde erstrebte Rubens stets figurenreiche dramatische Lebendigkeit, wie sie uns auch in dem um die gleiche Zeit entstandenen „Christus mit dem Lanzenstich“ entgegentritt, das Nic. Rockox 1620 für den Hochaltar der Minonitenkirche in Antwerpen stiftete, jetzt ein Hauptwerk im Museum daselbst. Im Hause dagegen mochte die Ruhe nach dem Tode und der menschenleere Schauplatz im nächtlichen Dunkel entsprechender erscheinen. — Das Bild stammt aus der Düsseldorfer Galerie. F. R.


IESVS NAZA
RENVS REX
IVDEORVM.

Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Polderlandschaft mit Kuhherde

Holz, 71×103 cm

Zu den erstaunlichsten Künstlereigenschaften des Rubens gehört dessen Vielseitigkeit. Er beherrscht alle Gebiete malerischer Tätigkeit, ohne daß in irgend einem Minderwertigkeit zutage träte. Abgesehen von seiner epochemachenden, führenden Meisterschaft im Mythologischen, im Kirchenbild, in der Geschichtsdarstellung und im Bildnis finden wir ihn auch in dem freilich weniger gepflegten Genre auf gleicher Höhe. Ebenso im Tierstück und zwar nicht minder in Pferde- und Jagddarstellungen, wie im Herdenstück und bis zum Federvieh herab (man denke an die Enten auf der Landschaft mit dem Regenbogen oder an Pfau und Truthühner im Spaziergang). Sogar das Stilleben, Blumen und Früchte weiß er zu meistern, wie die Ranken auf dem Brueghel-Rubensschen Blumenkranz oder die Früchte am Früchtekranz beweisen. Eine ganz besondere Neigung aber widmete er der Landschaft, welche er doch in seiner früheren Periode noch stilistisch-dekorativ auffaßte oder auf Hintergründe beschränkte und im letzteren Fall meist seinen Gehilfen überließ. Seit er aber selbst Landwirt geworden, schon durch die Erwerbung des Hofes von Ursselc (1627) und namentlich seit dem Ankauf des großen Schloßgutes Steen (1635), verließ er die bunte stilisierende Art seiner vlämischen Vorgänger und Zeitgenossen, und wandte sich ganz dem Naturstudium zu. Man kann sich einen Naturausschnitt kaum schlichter und wahrer, unmittelbarer und frischer denken, als er sich in unserem Bilde ausspricht, welches einen feuchten Poldergrund mit einer Baumgruppe an einem Graben darstellt. Und diese einem Ruysdael und Hobbema nicht nachstehende Landschaft verbindet sich mit einer Viehherde, welche an momentanster Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit einen Potter nicht bloß erreicht, sondern überbietet, noch weiter gehoben durch melkendes Gesinde. Das unmittelbare Naturstudium wird aber um so augenfälliger, wenn man unser Bild mit der Phantasielandschaft mit dem Regenbogen derselben Galerie vergleicht, deren Staffierung in Gespann und Hornvieh geradezu mangelhaft und proportional verfehlt erscheint, wie auch der Regenbogen in der Farbenfolge falsch ist. — Das Bild wurde 1698 durch Kurfürst Max Emanuel von dem Händler Gisbert van Ceulen gekauft.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Der Raub der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren

Leinwand, 222×209 cm

Der Mythos der Dioskuren ist bekanntlich durch die Lokalsagen sehr kompliziert. Sie erscheinen hier als die Lichtgötter, welche die Lichtgestalten Hilaeira (die Heiterglänzende) und Phoebe (die Leuchtende), Töchter des Messeniers Leukippos, als Geliebte entführten. Die Komposition ist bei aller Bewegtheit ohne alle gewalttätige Aufdringlichkeit und von maßvoller geschlossener Schönheit. Die Wahrheit der nackten weiblichen Blondgestalten, die mehr erschreckt als widerstrebend sich ergeben, verbindet sich mit bezauberndem Reiz der elastischen Formen, welche im Gegensatz zu dem mehr barocken Gliederbau von Rubens' späterer Zeit noch von der klassischen Nachwirkung Italiens Zeugnis geben. Macht sich dabei auch schon die Üppigkeit des Fleisches, wie sie Rubens eigen ist und bleibt, fühlbar, so ist doch die Farbe kühl und von emailartigem Schmelz, in ihrer blonden Lichtheit scharf kontrastierend gegen das braune Fleisch der beiden Jünglinge, welche kraftvoll und doch mit zarter Schonung die Mädchen auf die unruhigen Pferde heben. Das mythologische Wesen, Rubens' Kunst stets das Zusagendste, weshalb er auch, unterstützt von der durch klassische Bildung genährten Phantasie, selbst seine historischen Bilder stark mit mythischen und allegorischen Gestalten versetzt, feiert in unserem Werke einen seiner Triumphe. M. Rooses, welcher wohl mit Recht das Bild in die Jahre 1619/20 setzt, will daran eine weitgehende Mitwirkung des jungen van Dyck erkennen, zunächst in den Pferden, welche ihre Modelle wohl ebenso wie in der Löwenjagd in Rubens' Marstall hatten, dann aber auch in der malerischen Ausführung der nackten Körper der Leukippiden. Auch die Landschaft dürfte auf Gehilfenhand hinweisen, deren Mitwirkung schon aus dem Grunde nicht gering angeschlagen werden kann, da Rubens damals nicht bloß stark mit Aufträgen belastet erscheint, sondern auch selbst über zu große Schülerzahl klagt. — Das Werk stammt aus der Düsseldorfer Galerie. Im Katalog von Pigage 1777 figuriert es noch unter dem Titel „Entführung von zwei Frauen", doch weiß der Verfasser bereits, daß Winckelmann in seiner Abhandlung über die Allegorie, Dresden 1756, S. 46 eine ähnliche Darstellung auf einem Urnenrelief der Villa Medicis in Rom, vorher als Raub der Sabinerinnen erklärt, als den Raub der Leukippiden durch die Dioskuren gedeutet habe. Vielleicht dankte Rubens diesem Relief die Anregung zu unserem Gemälde.

F. R.



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Die Amazonenschlacht

Holz, 121×165 cm

Das herrliche Bild stammt aus den ersten Jahren nach Rubens' Rückkehr aus Italien, und wurde wie die Kreuzaufrichtung (Kathedrale zu Antwerpen) für Cornelis van der Geest gemalt, wahrscheinlich zwischen 1610 und 1612, schwerlich erst 1615, wie Philipp Rubens, der Neffe des Künstlers, an Roger de Piles berichtet (M. Rooses, Rubens' Leben und Werke. 1890). Der Meister war damals noch voll von italienischen Reminiszenzen, von Tizians Kolorit wie von italienischer Formensprache. Auch reizten ihn noch italienische Kompositionsvorbilder. Kannte er doch die Brückenflucht aus dem Siege Konstantins an der milvischen Brücke im Vatikan. Auch hatte er nach einer Kopie oder einem Stich der 1577 im Dogenpalast verbrannten Schlacht von Cadore den Brückenkampf gezeichnet, wie auch nach dem Lionardoschen Karton der Anghiarischlacht den Reiterkampf um die Fahne (gestochen von Edelinck). Brückengefecht und Fahnenkampf bilden aber auch in unserem Bilde des Zusammenpralls des Theseus mit der Talestris und ihren Amazonen die Hauptszene. Das Kampfgewühl auf der Brücke findet seine Fortsetzung an beiden Ufern und in den Fluten des Thermodon im gewagtesten Fluchtgedränge der berittenen Amazonen über lebende und tote Frauenleiber, alles getaucht in das reichste Farbenspiel, das sich über Menschen und Pferde, wie über Himmel und Wasser in einer rauschenden Harmonie ergießt, wie sie Rubens selbst nur selten überboten. Wie hoch der Meister sein Werk schätzte, erhellt aus dem Umstand, daß er es .von Lukas Vorstermann in seltener Größe (6 Blätter) stechen ließ, nach Bellori vermittelst einer Zeichnung von van Dyck. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befand sich das Bild im Besitz des Herzogs von Richelieu und gelangte um 1690 für 1800 Gulden in jenen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Mit der Düsseldorfer Galerie kam es 1806 nach München.

F. R.



Anthonis van Dyck

(1599—1641)

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Leinwand, 135×115 cm

Die religiöse Malerei van Dycks war in der Zeit vor seinem italienischen Aufenthalt im allgemeinen von beschränkter Bedeutung. Rubens selbst drängte ihn, gewiß durchaus wohlmeinend und ohne jede eifersüchtige Regung aufs Bildnis, obwohl er ihn weitgehend „als seinen besten Schüler" an seinen eigenen religiösen Bildern beschäftigte. So eng er sich aber damals notwendig an die Art seines Meisters anschloß, so trieb er doch dieselbe einerseits vom Kraftvollen ins Derbe, anderseits aber auch in eine gewisse durch den formal pathetischen Akzent statt des Dramatischen des Rubens nicht wesentlich belebte kalte Leere. Dies änderte sich in Italien gewaltig, indem er sich weit mehr, als dies die ungleich selbständigere Natur eines Rubens ermöglichte, den italienischen und namentlich tizianischen Einflüssen hingab. Seine Darstellung wurde dabei weich und lyrisch, wobei er gewiß auch gelegentlich sogar Rubensschen Werken den Vorrang ablief. Besonders die Madonnendarstellungen „lagen ihm" mehr, die Empfindung der Mutter Gottes mit dem Kinde wie der schmerzhaften Maria in den Beweinungsbildern ist ansprechender als die übergesunde Fülle in Rubensschen Mariendarstellungen. Aber bei aller Formen- und Farbenschönheit wird man namentlich an der Beweinung Christi in der Pinakothek den Eindruck eines gewissen theatralischen Gebärdenaffektes nicht los, welcher, zwar minder empfindlich als an den Sebastiansbildern, die Wahrheit und Tiefe beeinträchtigt. Am meisten tritt dies zutage in den beiden schönen heiligen Familien der Pinakothek, von welchen die Maria mit dem Kind und dem Knaben Johannes freilich sehr nahen Anschluß an die Venezianer zeigt, während die Ruhe auf der Flucht, welche unsere Tafel gibt, von höchstem intimen Reiz ist. Die Schönheit des an der Brust der Mutter schlafend hingegossenen Kindes, wie der mütterlich süße Ausdruck Mariens sind bezaubernd und würden bei Rubens schwerlich eine Parallele finden. Auch im koloristischen Vortrag entfernt sich der Künstler entschieden von seinem Meister, dem eine ähnliche Weichheit widerstrebt haben würde. Das Bild stammt aus der kurbayrischen Galerie.

F. R.



Anthonis van Dyck

(1599—1641)

Bildnis des Pieter Snayers

Holz, 28×21 cm

Die besten Bildnisse van Dycks sind im ganzen diejenigen, in welchen der Meister nicht der charaktervollen Naturwahrheit durch das Bestreben Eintrag tat, die Erscheinung der Dargestellten ins Vornehme und Elegante zu steigern. Dies Bestreben war freilich von vornherein in seinem Wesen begründet, aber es lag auch besonders nahe, wenn es sich um Bildnisse aus Aristokraten- und Hofkreisen handelte. Je mehr indes diese schmeichelnde Art die Modelle befriedigte, desto mehr gewöhnte er sich daran, auch im bürgerlichen Bildnis, wie an den Künstlerportäts eines Hendrik Liberti und Karel Malery oder an dem Kaufmannspaar Leerse derselben Tendenz zu huldigen, und zwar nicht bloß wie bekannt in den typisch koketten Händen mit den zierlichen und weichlichen Fingern, sondern in der Haltung und dem Ausdruck der Köpfe. Wir ziehen deshalb, um nur Werke der Pinakothek zu nennen, die Familienbildnisse eines Jan de Wael und eines Colyn de Nole vor, in welchen der Meister den ihm befreundeten Genossen gegenüber bei voller und unverkünstelter Naturwahrheit blieb. Zu diesen ungezwungenen und durchaus erfreulichen Werken gehört auch das Bildchen seines Landsmannes, des Schlachtenmalers Pieter Snayers. Geboren 1592 war dieser als Schüler des Sebastian Vrancx 1613 Freimeister der Antwerpener Malergilde geworden. Obwohl er, nachdem er Brüsseler Hofmaler geworden, 1628 dahin übersiedelte, war er doch zu Familien- und Freundesbesuchen bis an seinen Tod 1667 oft in seine Heimatstadt zurückgekehrt, so daß keineswegs feststeht, das Bild von van Dyck könne nur zwischen 1626 bis 1628 gemalt sein, wie auch ein gemeinschaftlich von Snayers und van Dyck hergestelltes, vom letzteren unvollendet gebliebenes Werk der alten Pinakothek, Nr. 832, die Schlacht bei Martin d'Eglise darstellend, späteren Ursprunges zu sein scheint. Das brillant gemalte Bildnis, bei dem es auch nicht ausgeschlossen erscheint, daß van Dyck es unter dem Bann eines Halsschen Werkes ausgeführt, läßt auf einen etwa vierzigjährigen Mann schließen. Das Bild stammt aus der Mannheimer Galerie.

F. R.



Rembrandt Harmensz van Rijn

(1606—1669)

Die Kreuzabnahme

Holz, 89×65 cm

Die Kirchenkunst, welche mehr als ein Jahrtausend hindurch die Malerei fast ausschließlich beschäftigt hatte, verlor in den reformierten Niederlanden naturgemäß ihren Boden. Aber abgesehen von der noch glimmenden Tradition religiöser Stoffe, welche die Phantasie der Künstler noch immer erregen mußte, bot die heilige Schrift zu viele malerische Objekte, um sich derselben ganz entschlagen zu können, auch wenn das Werk keine Stelle mehr in der Kirche selbst fand. Freilich wurden jetzt genrehaft gedachte Szenen aus dem Alten Testament beliebter, während vom Neuen die Gleichnisse das Übergewicht über die Passionsdarstellungen erlangten, die Marienbilder aber begreiflicherweise gänzlich verschwanden. Der Christuszyklus, den Rembrandt für den Statthalter der Niederlande, Prinz Friedrich Heinrich, malte, hat demnach in der holländischen Kunst eine gewisse Ausnahmestellung, obwohl die kleinen Dimensionen jede Kirchenverwendung ausschlossen. Übrigens war der zyklische Charakter nicht von vornherein beabsichtigt, denn nur zwei der sechs Bilder, nämlich die Kreuzaufrichtung und die Kreuzabnahme, stammen vom Jahre 1633, die Himmelfahrt Christi von 1636, die Grablegung und Auferstehung von 1639, während das dem Inhalte nach erstreihige Bild, die Anbetung der Hirten, sogar erst 1646 entstand. Daß die Zusammengehörigkeit von vornherein nebensächlich, erhellt auch aus dem Umstand, daß von den ersten 1633 gemalten Bildern das eine auf Holz, das andere auf Leinwand gemalt ist. — Die Kreuzabnahme, welche unsere Tafel darstellt, darf als das beste der Reihe bezeichnet werden, wie es auch an Reife des künstlerischen Systems den Meister bereits auf voller Höhe zeigt, obwohl dieser damals erst 27 Jahre zählte. Bei entschiedenem Realismus, der ebenso in der Komposition wie in dem Leichnam Christi, in den arbeitenden Leuten und in dem nebenstehenden beleibten Nikodemus zutage tritt, ist die Tendenz einer auf die Hauptsache konzentrierten Lichtwirkung bei Helldunkel-Abdämpfung der ganzen Umgebung prachtvoll durchgeführt, selbst mit der Entsagung, bei der sonst höchst empfindungswahren Kreuzgruppe die zusammengebrochene Mutter im Dunkel fast versinken zu lassen. Das herrliche Werk, in großem Maßtabe von Rembrandt modifiziert wiederholt (Eremitage in St. Petersburg), gelangte mit den fünf anderen der Serie in den Besitz des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz und mit der Düsseldorfer Galerie 1806 nach München.

F. R.



Salomon van Ruysdael

(1623—1670)

Die Fähre

Holz, 65×93 cm

Im allgemeinen steht bekanntlich Salomon van Ruysdaels Kunst hinter der seincs nur um fünf bis sechs Jahre jüngeren Neffen Jacob zurück. Der letztere hatte auch das Glück, in den Werken seines Vaters Isack den Weg vorgezeichnet zu finden, der ihn berühmt machen sollte als Darsteller des Dünenbodens und der Baumwelt, während Salomon ebenso von den Härten seines ersten Lehrers Esaias van de Velde wie von der braunen Farblosigkeit seines zweiten, Jan van Goyen, sich mühsam loszuringen hatte. Allein in dem köstlichen Bilde, von welchem unsere Tafel eine Nachbildung gibt, erreicht Salomon die volle künstlerische Höhe seines Neffen, ja überbietet sie durch den elementaren Naturreiz seines Kanalbildes. Die braune Eintönigkeit eines Goyen ist in einem duftig feuchten Grün aufgegangen, das durch seine Taufrische wohlig anmutet und das Bild zu einem der schönsten des Meisters erhebt. Die prächtige bewölkte Luft, die malerische Gruppierung der Bäume und besonders der alten mächtigen Ulme am Ufer, die dunkle Tonigkeit der unter den Bäumen versteckten Hütten, die Spiegelung in dem ruhigen, träg fließenden Wasser, die Fernsicht über das niedrige Kanalgelände sind in unübertrefflicher Einheit und Harmonie wiedergegeben. Und in diese Einheit fügt sich zwanglos die Staffage, die Fähre, welche mit Vieh besetzt vom Ufer abstößt, wie der mit Landleuten gefüllte Bauernwagen, der eben angekommen der Rückkehr der Fähre zu harren scheint. Die unglaublich naturwahre und doch so idyllisch poesievolle Szenerie begegnet uns noch jetzt in den Kanalgebieten Hollands, mit geringer Modifikation eine ähnliche Stimmung erweckend. Das Bild stammt aus der kurfürstlichen Schloßgalerie in München.

F. R.



Pietro Vanucci, gen. Perugino

(1446—1524)

Die Vision des hl. Bernhard

Holz, 73×165 cm

Es handelt sich hier nicht bloß um ein unzweifelhaftes, sondern um eines der schönsten Werke Peruginos. Die Härten seiner Lehrer Piero de la Francesca und Verrocchio sind unter Rückkehr zur jugendlich zarten Empfindung der umbrischen Richtung, wohl auch unter dem Einfluß der Ghirlandajo, Benozzo, Lionardo und Bartolommeo aufgegeben, während der Meister auch noch nicht dem Schablonismus verfallen ist, der uns an den Arbeiten seiner späteren Jahre (man vergleiche das in der Pinakothek nebenan aufgestellte Bild, Maria mit den hh. Johannes Ev. und Nikolaus das Kind adorierend) verstimmt. Wir setzen die Entstehungszeit des Werkes in jene Periode des Meisters, in welcher Raffael nach Perugia kam, somit in die Zeit des Cambio von Perugia, der Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Florenz, des Sposalizio in Caen, der Auferstehung Christi im Vatikan, der Madonna mit Heiligen in der Nationalgalerie zu London. Wir glauben auch, daß manche Inspiration des jungen Urbinaten von diesem Werke ausging, sowie dies der Sposalizio (Mailand) und die älteren Madonnen zeigen. Gewiß ist der enge Anschluß Raffaels an seinen Lehrer durch nichts klarer belegt, als durch den Vergleich der Früharbeiten Santis mit dieser Schöpfung Peruginos. — Die Vision des hl. Bernhard ist häufiger Gegenstand der Darstellung italienischer Kunst. An unserem Bilde aber ist der Raum als Renaissance-Pfeilerhalle mit reizvollem Ausblick auf eine umbrische Landschaft trotz strenger Symmetrie am schönsten durchgeführt, vielleicht von einem Florentiner Architekten gezeichnet, wie das Interieur der raffaelischen Schule von Athen sicher auf Bramante zurückgeht. Links nahen in vollendeter Anmut und Züchtigkeit Maria mit zwei Engeln im Gefolge, während rechts vom hl. Bernhard die hh. Johannes Ev. und Bartholomäus mit ihren Attributen, Kreuz und Messer, assistieren. Das Bild, vielleicht für die Cappella Nasi in S. Spirito zu Florenz gemalt, gelangte 1830 von der Familie Capponi in den Besitz des Königs Ludwig I. und ist königl. Privateigentum geblieben. Es ist zwar gereinigt, aber im Gegensatz zu Cavalcaselles Behauptung, daß es durch Restauration beeinträchtigt sei, von tadelloser Erhaltung, wenn auch ein vor etwa 20 Jahren sich erweiternder senkrechter Riß geschlossen werden mußte. In der Cappella Nasi von San Spirito befindet sich noch eine alte Kopie des Werkes, von Vasari (Milanesi IV. S. 237) irrtümlich als Werk des Raffaellino del Garbo bezeichnet. F. R.



Raffaello Santi

(1483—1520)

Madonna Tempi

Holz, 77×53 cm

Das Bild entstand in der Zeit der Wirksamkeit des Meisters in Florenz, 1500—1509, und ist nächst der Madonna del Granduca wohl die schönste unter den Halbfiguren-Madonnen des jungen Meisters. Über das, was er von seinem Lehrmeister Perugino gelernt hat und lernen konnte, geht er hier, von seinem Schülerverhältnis gelöst, schon ziemlich weit hinaus, namentlich von dem Traditionellen und Schematischen der umbrischen Schule sich befreiend. Erscheint es doch überraschend, daß er schon damals bei den häufigen Madonnenaufträgen sich nie wiederholt, sondern stets von einer neuen Komposition ausgeht, ohne doch bei bleibender idealer Auffassung zu eigentlichen Modellstudien zu greifen. Der zarte Reiz der jugendlichen Mutter, die das Kind mit beiden Händen innig an sich drückt, die göttliche Hoheit des ernst aus dem Bilde blickenden Kindes, all den drallen Kinderköpfen des florentinischen Quattrocento von Filippo Lippi bis Ghirlandajo weit überlegen, das anspruchlose Kolorit, die klare einfache Landschaft erheben das Werk zu den Perlen des ersten Jahrzehnts des Cinquecento. — Das Bild scheint frühzeitig in den Besitz der Familie Tempi in Florenz gelangt zu sein, in welchem es auch bis 1829 verblieb. Es hatte den Kronprinzen Ludwig von Bayern ein langes Werben gekostet, das Kleinod sich eigen zu machen. Denn sein erstes Begehren (Brief an Dillis vom 21. Sept. 1808) geht um nicht weniger als 20 Jahre zurück, von diesem Tage an wandern wenige Briefe des enthusiastischen Kunstfreundes nach Italien, ohne die Erwerbung zu betreiben, wobei die sich ergebenden Schwierigkeiten, ja zeitweise sogar die Hoffnungslosigkeit der Agenten des Prinzen dessen Verlangen nur steigerten. Er wendet sich in persönlichen Briefen an den Großherzog von Baden, um die Pension seines Agenten, des Kupferstechers Metzger, zu verlängern und dadurch diesen in Florenz zu halten, schreckt selbst vor angeratenen Bestechungen nicht zurück, und steigert schließlich sein Angebot von 6000 auf 16000 Scudi romani. Am 9. Februar 1829 wurde endlich der Kauf abgeschlossen. (Reber, Jahrbuch für Münchener Geschichte III. 1889). Der glückliche Erwerber behielt dann das Bild bis 1835 bei sich in der Cäcilienkapelle der k. Residenz, wie es auch nach der Ausstellung in der Pinakothek königliches Privateigentum verblieb. — Der Karton zu dem Bilde, in Kohle auf grauem Papier gezeichnet und weiß gehöht, befindet sich im Musée Fabre zu Montpellier. F. R.



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Die Dornenkrönung

Leinwand, 280×181 cm

In einer Halle, die von den flackernden Pechflammen einer fünfarmigen Hängelampe unruhig erleuchtet wird, sitzt in weißem Mantel Christus auf den Stufen. Drei Knechte drücken ihm mit Stäben die Dornenkrone an das Haupt. Alle Gestalten sind von ungemein kräftiger Körperbildung und in heftigen Bewegungen begriffen, als hätte sie Michelangelo gezeichnet. Vorne rechts steht ein Knabe mit Schilfrohren im Arm, und vor Christus kniet ein schmucker Hellebardier, dessen Kleidung allein aus dem bräunlichen Helldunkel farbig aufleuchtet. In dem tiefen Ernst dieser Darstellung, in dem Ausdruck des Leidvollen, auch in der Zeichnung der Körper mit ihrer stark betonten physischen Kraft und Bewegung, kurz in diesem späten, farblosen Tizian erkennen wir den Maler der Assunta und der Madonna von Pesaro nicht wieder. Es ist ein Werk seines Altersstils, eines seiner allerletzten, nach einer Darstellung im Louvre von 1560 mit Veränderungen wiederholt. Einiges davon ist von Palma Giovine, seinem jüngsten Schüler, nachträglich ausgeführt worden. Wir bewundern diesen Altersstil, schon weil er uns ganz neue Seiten an Tizian zeigt, aber wir halten ihn nicht für das Höchste, nur weil er in seiner Entwickelung das Letzte gewesen ist. Ihre Mittagshöhe hat die venezianische Malerei mit dem Tizian erreicht, wie er bis 1550 geworden war.

Adolf Philippi



Guido Reni

(1575—1642)

Die Himmelfahrt Mariä

Seide. 290×204 cm

Die neuere Zeit steht den Leistungen der Bologneser Schule mit Recht sehr skeptisch gegenüber. War auch das Programm der Caracci im ganzen gesünder als jenes der manieristischen Nachtreter der einzelnen großen Cinquecentisten, so haftet doch auch jenes in zu unselbständiger und auch zu äußerlicher Weise an den kombinierten Vorbildern, statt die eigene Individualität zur Geltung zu bringen. Kommen daher auch keine eigentlichen Genies, wie gleichzeitig in den Niederlanden und in Spanien, zum Durchbruch, und krankt auch das italienische Seicento dem überschöpferischen, vorausgegangenen Jahrhundert gegenüber an einer gewissen Erschöpfung, so begegnen uns doch auch in dieser Zeit noch tüchtige Talente, von welchen Annibale Caracci und Guido Reni in erster, Domenichino und Guercino in zweiter Reihe eine immerhin achtungswerte Stelle fernerhin beanspruchen können. Mag man auch in Renis Himmelfahrt Mariä das Kalligraphische der Zeichnung, das Akademische der Komposition und die Leerheit der Körperformen fühlen, so bleibt doch dem Ganzen ein empfindungsvoller Inhalt, ein dithyrambischer Schwung und ein Hauch von Idealität und Poesie, die uns selbst in der Gegenwart nicht kalt lassen, soweit sich auch die modernen Anschauungen davon entfernt haben. Es ist ein wirkliches Emporschweben in weichem Linienspiel und eine ausdrucksvolle verzückte Seligkeit, die den unleugbaren Akademismus verklärt und entschuldigt und über manche leere Formel wie über die koloristischen Schwächen hinweghilft. Freilich wirkt der Zauber mehr auf die Massen als auf den Kenner, doch kann auch dieser sich dem Effekt kaum verschließen. Und obwohl Renis Himmelfahrt Mariä unter jener des Correggio in der Domkuppel zu Parma steht, so klingt sie doch an die letztere an in ihrer Bewegung Luftigkeit und sonnigen Verklärung. Als das Bild mit dem Brautschatz der Maria Loisia von Medici, der Gemahlin des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, zugleich mit Raffaels Madonna Canigiani und Sartos herrlicher heiligen Familie nach Düsseldorf gelangte, erfreute es sich mit den letzteren gleicher Wertung, es erscheint daher jedenfalls geboten, dieser Überschätzung keine allzuschroffe Unterschätzung gegenüberzustellen. Das Bild gelangte 1806 aus der Düsseldorfer Galerie nach München.

F. R.



Josepe de Ribera gen. Spagnoletto

(1588—1652)

Die alte Hökerin

Leinwand, 77×63 cm

Drastischer konnte das Wesen der neapolitanischen Schule nicht zum Ausdruck gebracht worden, als durch zwei Werke des Ribera der Münchener Galerie, den hl. Onuphrius (Kat. Nr. 1285) und die Hökerin mit Henne und Eierkorb (Kat. Nr. 1282), das erstere Bild einen ausgemergelten Greis, das letztere ein überaltes Weib aus dem Volke darstellend. Hatte schon der Begründer der Schule, Caravaggio, den Gegensatz gegen den Idealismus der Manieristen des 16. und der Caraccisten des 17. Jahrhunderts bewußt und so scharf betont, daß sein Realismus sogar mit kirchlichen Bestellern in Konflikt geriet, so schwelgte der Spanier Ribera, der nach seiner Schule bei Ribalta in Valencia seine Ausbildung bei Caravaggio vollendete, geradezu in der Darstellung des Greisenhaften, Herabgekommenen, Sterbenden und Toten bis zur beginnenden Verwesung. In dieser Erstreckung eine Verirrung, erlangte doch das Programm eine schwerwiegende Bedeutung durch Wahrheit und technische Meisterschaft, durch Energie von Form und Farbe, wie sie, abgesehen von Venedig, damals in Italien verloren war. Indes lag Ribera nichts ferner, als Abschreckendes oder Gemeines. So vermochte er mit seinem Lehrer Caravaggio und seinem Schüler Salvator Rosa dem schalen Schablonentum der Manieristen und Bologneser einen Damm entgegenzustellen, welcher der verwässerten Nachtreterei und dem hohlen Idealismus Schranken setzte. Es wäre wohl auch möglich gewesen, dieses Ziel zu erreichen, ohne sich überwiegend auf die Darstellung des Greisenhaften zu werfen, gewiß aber ist, daß die heilende Wirkung der Rückkehr zur Natur eine um so durchschlagendere war, als die gewählten Objekte selbst sich im Gegensatz zu der jugendlichen männlichen und weiblichen Schönheit der traditionellen Kunst jener Zeit befanden. Kein Wunder, daß das neue Programm der Originalität und Naturwahrheit bei dem des reproduktiven Elements der Epigonen der klassischen Epoche müden Publikum Anklang fand. Mit dem Anschlag dieser neuen Note war der Individualität in der Kunst der Weg gebahnt und die Voraussetzung zu einem Velazquez gegeben. — Die Abbildung ersetzt die Beschreibung des Bildes. Das arme schlechtgenährte Weib, im Gesicht verfallen und runzelig, matten Blickes und zahnlückig, aber mit einer gewissen Wehmut in den Zügen, mit der sie die alte Henne, die Genossin und die jetzt unproduktiv gewordene Ernährerin dahingibt, ihren Schatz mit den beiden derben, abgearbeiteten Händen an sich drückend, könnte kaum wahrer und eindrucksvoller zur Darstellung kommen. F. R.



Bartolomé Estéban Murillo

(1617—1682)

Die Melonenesser

Leinwand, 144×101 cm

Der feine und weiche Murillo, der unter allen spanisches Malern am meisten Poetisches hat, liebt auch besonders die Kinder, wie es Tizian, Rubens und van Dyck taten. Ganz klein treffen wir sie als Wolkenengel auf seinen Madonnenbildern und bei den Visionen seiner betenden Heiligen. Dann, in etwas vorgerücktem Alter, als Christus und Johannes, manchmal von geflügelten Spielkameraden begleitet, ganz wie bei Rubens. Und nun kommen noch die Gassenbuben und die Mädchen aus dem Volke, ohne jede höhere Einkleidung, so wie sie leiben und leben, unbeobachtet, sprechend natürlich, meistens in Lumpen und auch wohl ein wenig schmutzig, aber immer zufrieden und seelenvergnügt. Das sind seine Genrebilder. Und sie haben Murillo, dessen Herz doch zuerst der religiösen Kunst angehörte, am meisten populär gemacht. Die Münchener Pinakothek besitzt ihrer fünf, schon seit Alters, und das hier mitgeteilte (Galerienummer 1304) ist das beste. Diese Gassenjungen sind nicht gerade individuell, weil Murillo kein Porträtist war, aber sie sind doch als Gattung echt und überzeugend, und in ihrer ganz modernen Gegenständlichkeit bedürfen sie keiner Erklärung. Die klassischen Italiener lieben das profane Genrebild nicht, wir finden erst bei Caravaggio, Ribera und Salvator Rosa die Anfänge davon. Murillo führt es weiter, gleichzeitig mit den Holländern. Aber seine Art ist anders. Er ist niemals derb, er gibt uns sodann immer das ruhige Dasein, und er umgibt es bei aller Naturtreue doch noch mit einem Duft von Poesie, so daß man ein solches Genrebild nicht leicht für niederländisch halten würde. Auch hat Murillo lebensgroße Figuren, die bei den Nordländern selten sind. Und nun bewundere man die ungemeine Kunst der Lichtführung und der Farbenwirkung, den sicheren Pinselstrich und die naturwahre Wiedergabe alles Stofflichen.

Adolf Philippi



Bartolomé Estéban Murillo

31

(1617—1682)

Die Pastetenesser

Leinwand, 144×101 cm

Als Schüler des letzten der spanischen Italianisten Juan del Castillo hatte der bitterarme Waisenknabe Murillo nach dem Abgang seines Lehrers nach Cadix seine Laufbahn mit schnöder Brotarbeit für Dorf und Kolonien begonnen, unbemerkt in seiner stolzen Heimat Sevilla. Höhere Ansprüche scheinen ihm erst erwacht zu sein, als sein zurückgekehrter Landsmann Pedro Moya ihn angeregt, in Madrid weitere Studien zu machen, welche denn auch der fünfundzwanzigjährige Künstler auf Velazquez' Rat mit Eifer in den königlichen Sammlungen betrieb. Dabei ließ er die älteren italienischen Meister, unter deren Eindrücken er seine erste Schule gemacht, unberührt, während Ribera, Velazquez und Rubens ihm den Weg zur Natur wiesen, diametral entgegensetzt jenem, welchen er in der Lehre des Juan del Castillo gewandelt war. Der Funke des eigenen Genies lies es jedoch nicht zu, den Bahnen dieser unselbständig zu folgen, und so blieben auch nach seiner Rückkehr seine Naturstudien sevillanisch, aus der Schilderung des Volkslebens, wie es ihn umgab und wie es ihm von Kindesbeinen an nahegestanden, beruhend. Er mochte sich selbst des Aufgehens in diesen Studien freuen und in ihnen einen Born seiner Entwickelung und vollen Ausbildung erkennen, weshalb er sie, worin ihm freilich Velazquez vorangegangen, über Studien und Skizzen weit hinausführte und unbeschadet seiner Stellung als Kirchenmaler zu vollen Bildern erhob. Dieses Kindergenre hatte mit der niederländischen Genremalerei weder inhaltlich noch technisch irgend etwas gemein, und verhält sich dazu vielmehr gegensätzlich, nämlich ebenso als Kinderleben städtischer Vorstädte zu dem Kneip- und Raufgenre holländischer Bauern, wie als lebensgroßes Gruppenbild mit wenigen Figuren zu den kleinen, figurenreichen, lärmenden Scherzbildchen eines Brouwer und Ostade. Unser Bild zählt zu den gelungensten Genredarstellungen aller Zeiten. Die beiden Sevillaner Betteljungen überbieten sich an harmloser Natürlichkeit und Wahrheit.

F. R.



Bartolomé Estéban Murillo

(1617—1682)

Die Würfelspieler

Leinwand, 145×107 cm

Man hat mit Recht gesagt, daß Murillo, einer der hervorragendsten Kirchenmaler aller Zeiten und von seiner frommen Mission durchdrungen wie wenige Künstler, den Himmel auf die Erde gezogen habe. Seine Heiligen sind schlichte, fromme Menschen, und selbst seine Engel, wie in der Engelküche des hl. Diego aus S. Francisco in Sevilla (jetzt im Louvre), könnten, irdisch gesund, wie sie sind nach Körperbau und Gehaben, der Flügel leicht entraten. Sein Realismus aber steigert sich, wenn sich bei Wunderdarstellungen hilfsbedürftige Sterbliche mit den Heiligen verbinden, so wie dies unter anderem bei der Armenspeisung und der Armenspende aus dem Zyklus der Diego-Legende v. S. Francisco in Sevilla, bei der hl. Elisabeth in der Akademie zu Madrid und bei dem Wunder des hl. Thomas von Villa nueva in der Pinakothek zu München sich findet. Dabei fehlt unter den verschiedenen Altern auch das Greisenhafte nicht, aber es begegnet uns nie in der abstoßenden Hospitalgestalt der Gemälde Riberas. Am besten freilich erscheint der Meister der harmlosen und genügsamen Bettelhaftigkeit essender, spielender oder sonst geschäftiger Kinder, sowohl im Einzelbildnis, wie in dem lächelnden Blumenmädchen von Dulwich Castle und in der Eremitage von St. Petersburg oder in dem Knaben mit dem Hund der letzteren Sammlung, wie auch in Gruppen von zwei oder drei Figuren, von welchen München die entzückende Reihe von fünf Gemälden besitzt, nämlich die Melonenesser, die Pastetenesser, die geldzählenden Mädchen, den mit dem Hunde spielenden Knaben, den die Großmutter betreut, und die würfelnden Kinder, welches letztere Bild unser Blatt wiedergibt. Die gespannte Versenkung der beiden spielenden Kinder in die momentane Chance der gefallenen Würfel, ihre bezeichnende Gebärde, die gänzlich ungesuchten Stellungen sind ebenso bewundernswert, wie die Teilnahmslosigkeit des links stehenden Jungen, der auch das begehrlich zu dem Imbiß des Knaben emporblickende Hündchen ignoriert. Auch das Beiwerk, der Früchtekorb und der zerbrochene Krug, ist von bewundernswert wahrer Durchbildung. — Von Kurfürst Max Emanuel aus dem Besitz des Gisbert van Ceulen erworben. F. R.



Jean Baptiste Greuze

(1725—1805)

Mädchenbildnis

Leinwand, 39×32 cm

Greuze bildet einen eigenartigen Abschluß der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Nachdem die Malerei der eleganten Welt, die Kunst eines Boucher und Watteau in deren Nachfolgern, einerseits Baudouin und Fragonard, andererseits Pater und Lancret sich erschöpft, war auch das Sittenbild von den Wolken und den Parks wieder in die bürgerlichen und ländlichen Kreise herabgestiegen, wo ja von den Tagen der großen Niederländer her seine eigentliche Heimat war. Inhalt und Darstellung hatten aber nur mehr wenig mit diesen gemein. Chardins Realismus erging sich zwar auch in der Wiedergabe von Köchinnen, Wäscherinnen, Stickerinnen und anderen Personen häuslicher Arbeit, jedoch das frische kühle Kolorit hat nichts mehr mit der Tonigkeit der Brouwer und Ostade zu tun. Greuze aber ist ganz anders geartet, seine Genrebilder sind tendenziös, zielen auf Empfindung, ja Schmerz und Rührung ab, eine Absicht, welche dem Genre in der ganzen Zeit seines Bestandes durchaus ferne lag. So „Der bibelerklärende Familienvater", „Die Verlobten", „Des Vaters Fluch", „Des Vaters Sterbebett", „Das Morgengebet", „Die Mutter", „Die Kinderstube"; kein Wunder, daß diese Werke, an sich neu, namentlich in den bürgerlichen Kreisen, aus denen sie geschöpft sind, den größten Eindruck machten und in unzähligen Nachbildungen verbreitet wurden. Dazu beschäftigten den Meister die Reize der Kinder bis zum Backfisch, zum Teil mit genrehaften Beigaben, wie im „Zerbrochenen Krug", im „Milchmädchen", oder auch in Darstellungen ohne weiteres gegenständliches Interesse, wie in den zahlreichen Kinderköpfchen der Sammlung Wallace, welche alle etwas Kokettes oder Sentimentales an sich haben, aber durch den Reiz und die Frische des Vortrags trotz einer gewissen Einförmigkeit fesseln. Wie sie daher lange den vornehmsten Schmuck des Boudoirs bildeten, so konnten sie sich auch behaupten, ohne, weil der Kunst des Louisquinze gerade entgegengesetzt, durch die Revolution entthront zu werden. Zu diesen Kinderköpfchen gehört auch unser Mädchenbild mit dem Gepräge jungfräulichen Erwachens in noch ungetrübter Unschuld und naiver Träumerei. Das Bild wurde 1812 von König Max I. aus Privatbesitz erworben. F. R.



Bartolomé Estéban Murillo

(1617—1682)

Geldzählende Kinder

Leinwand, 146×113 cm

Murillo ist der Poet unter den spanischen Künstlern. Er gibt uns schwebende Madonnen, Engel auf goldenen Wolken, vielfach abgetöntes Himmelslicht, bald warm und sonnig, bald verschleiert und kühl, und dazu oft eine wundervolle Landschaftsferne. Aber er malt auch freskenartig auseinander gezogene religiöse Historien mit vielen Figuren, wie die Italiener, und dann hat er von allen Spaniern am meisten italienisches, ohne doch jemals in Italien gewesen zu sein. An dem zerlumpten Volk, den Bettlern und Krüppeln, die er auf solchen Bildern den Heiligen zugesellt, erkennt man eher den Spanier und den Realisten. Es kommen auch Kinder darunter vor, aber hauptsächlich sind es doch die Alten und Erwachsenen, die er da malen muß. Für die Kinder, die er sehr liebt, hat er seine besonderen Abteilungen. Ganz klein schwirren sie als Wolkenengel auf jenen Madonnenbildern und bei den Visionen einzelner Heiligen umher, manchmal in dichten Schwärmen und so, daß sie ganz in der Ferne nur noch ihre Köpfe zeigen und die Wolkenballen Engelgesichter bekommen zu haben scheinen. In etwas reiferem Alter treffen wir sie dann auf religiösen Genrebildern als „heilige Kinder", Christus und Johannes, bisweilen begleitet von geflügelten Spielkameraden. Endlich kommen noch die Gassenbuben hinzu und die Mädchen aus dem Volke, ohne höhere Einkleidung, ganz wie sie sind und leben, unbeachtet und natürlich, manchmal in Lumpen und auch etwas schmutzig, immer aber zufrieden und seelenvergnügt. Das sind seine eigentlichen Genrebilder, die ihn am meisten populär gemacht haben. Diese Gassenjungen sind zwar nicht gerade individuell, und auch die Mädchenköpfe ähneln einander, denn Murillo war kein Porträtist, aber sie sind doch als Gattung echt und überzeugend. In ihrer ganz modern wirkenden Gegenständlichkeit verlangen sie keine Erklärung; man soll aber auch auf die ungemeine Kunst des Lichts und der Farbenwirkung achten und den sicheren Pinselstrich bewundern, der soviel Natur eingefangen hat. Die Italiener der klassischen Zeit haben dies profane Genrebild nicht gepflegt, erst bei Caravaggio, Ribera und Salvator Rosa zeigen sich Anfänge. Murillo führt uns also hier weiter in das Moderne hinein, so wie die vlämischen und holländischen Bauernmaler, aber seine Art ist anders: nicht so derb und niemals unflätig, er gibt uns ferner immer das ruhige Dasein und umwebt es noch mit einem duftigen Schimmer von Stimmung und Poesie, so daß man nicht leicht ein solches Genrebild von ihm mit einem niederländischen verwechseln könnte. Außerdem haben diese Bilder lebensgroße Figuren, während im Norden der stark verjüngte Maßstab üblich ist. — Unser Bild, das nebst vier anderen schon früh in den Besitz der bayrischen Fürsten gekommen ist (keines hat eine Jahreszahl, denn Murillo bezeichnet sich selten und datiert fast niemals), zeigt uns ein Mädchen in zerrissenen Schuhen, das dem neben ihr hockenden Jungen den Erlös des kleinen Handels vorzählt. Hinter ihnen öffnet sich die Landschaft mit einem feingestimmten Wolkenhimmel; auf anderen Bildern finden wir geschlossene Räume mit scharf einfallendem Licht. Das im Duft verschwimmende verfallene Gemäuer mit dem Blattwerk davor steht fast im Schatten, — *vaporoso*. Die Lichtführung von links ist deutlich und prächtig, der Früchtekorb eine Leistung, die ganz für sich allein jedem Spezialisten Ehre machen würde.



José Antolinez

(1639—1676)

Der arme Maler

Leinwand, 202×143 cm

Während im 15. und 16. Jahrhundert die Malerei noch überwiegend im Dienste der Kirche gestanden ist und man von profanen Gegenständen im wesentlichen nur das Porträt oder die großen, meist heroischen Dekorationen gepflegt hat, führten die realistischen Bestrebungen die Malerei im 17. Jahrhundert über das Porträt hinweg zu einer Kultivierung des Genrebildes, die von da ab bis auf unsere Tage keine Unterbrechung mehr erlitten hat. Der Zusammenhang des Genrebildes mit der Porträtkunst ist bisweilen so eng geblieben, daß von einer völligen Verschmelzung geredet werden kann, und ein typisches Beispiel für die Art, wie dies besonders in Spanien gehandhabt wurde, stellt das Bild des José Antolinez dar, welches vor einigen Jahren als willkommenes Geschenk eines Kunstfreundes den spanischen Saal der Alten Pinakothek bereicherte. Dargestellt ist ein ärmlich gekleideter Mann, der auf den Beschauer zuschreitet und ihm ein Heiligenbild gewissermaßen zum Verkauf präsentiert. Der Schauplatz zeigt ein dürftig möbliertes Atelier, dessen Wände mit Zeichnungen und Stichen bedeckt sind, während am Boden ein Kasten mit Pinseln und Malgerät steht. Der arme Teufel, dessen zerlumptes Gewand und dessen ungepflegtes, doch nicht humorloses Gesicht Mitleid erwecken, ist wohl ein weniger glücklicher Kollege des Antolinez, der mit dem Malen von kleinen Heiligenbildern sein kärgliches Brot verdient und eines davon vielleicht gerade an einen im Bild nicht sichtbaren Liebhaber anzubringen versucht, dessen begleitender Diener im Hintergrund durch die geöffnete Tür zum Nebenraum sichtbar wird. Dieser Durchblick in einen zweiten Raum mit einer überleitenden Figur ist es, der das Gemälde aus dem Bereich des bloßen Genrebildes zu einem höchst bemerkenswerten Innenraumbild hinaushebt. Der Künstler hat hier ein Raumproblem angeschlagen, wie es ähnlich auch Velazquez, unter dessen Einfluß Antolinez sich ja fortgebildet hat, in seinen Las meninas behandelt hat. Antolinez, gleich Velazquez und Murillo aus der Hauptstadt Andalusiens gebürtig, gehört seiner Kunst nach doch ganz und gar zu der Malerschule von Madrid, wo er den größten Teil seines Lebens verbracht hat. Seine Bilder, die vor dem Glanz seiner großen Kunstgenossen lange unbeachtet im Schatten blieben, sind in den großen mitteleuropäischen Sammlungen selten zu finden, und man muß, um seine Kunst genügend kennen zu lernen, sie in dem Lande aufsuchen, wo sie entstanden ist.

Braune



Francisco de Zurbaran

(1598—1664)

Der hl. Franciscus von Assisi

Leinwand, 64×53 cm

Für die Kunst Spaniens ist schon in früher Zeit Sevilla die bedeutendste Stadt gewesen, der Valencia den Rang nur mit Mühe streitig zu machen versuchte. Als aber durch den regelmäßigen Schiffahrtsverkehr mit Amerika und durch die glänzenden Privilegien, die die Stadt genoß, märchenhafte Reichtümer in ihre Mauern flossen, als die wirtschaftliche und merkantile Bedeutung der Stadt selbst Genua und Venedig in den Schatten zu stellen schien, da blühte, begünstigt von dem heiteren Himmel Andalusiens, in Sevilla ein Zeitalter der Kunst auf, wie es in allen Kulturländern der neueren Zeit nur wenigen Städten vergönnt gewesen ist. Neben den aus dem Boden des Landes emporgewachsenen Trieben, deren stolzeste Blüte in der Kunst des Velazquez aufging, zog die Stadt eine Anzahl auswärtiger Kräfte an sich, die in dem überaus reichen Boden, ideell wie materiell genommen, die reichste Nahrung finden konnten. Zu diesen gehört Fr. de Zurbaran, dessen Name mit jenem des Velazquez und des Murillo sich zu dem glänzendsten Dreigestirn der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts verbinden sollte. Zurbaran hat das Glück gehabt, mit keinem dieser beiden großen Meister in eine direkte Rivalität eintreten zu müssen, die für ihn leicht hätte gefährlich werden können; denn während Murillo ihm an Lebensaltar um 20 Jahre nachstand, verließ der fast gleichalterige Velazquez Sevilla, als der frühreife Zurbaran mit etwa 25 Jahren gerade die erste sichere Stufe der Meisterschaft erlangt hatte und räumte ihm somit das Feld, auf dem ihm nun vorerst kein anderer entgegenzutreten vermochte. So kommt es, daß die Sevillaner Malerei von 1623 ab bis zu dem Auftreten Murillos und weiter hinab im wesentlichen den Stempel trägt, den die schwerblütige Kunst Zurbarans ihr aufgedrückt hat. — Unser Bild gehört der Spätzeit des Meisters an, in der sich bisweilen der Einfluß Murillos bemerkbar macht. Aber dieser Franciscus ist doch ein ganz echter und reiner Zurbaran. Wenn wir auch die reiche und oft glühende Palette des Meisters in dem durch die braune Kutte bedingten Grundton des Bildes gewiß nicht genügend kennen lernen können, so ist doch die kraftvolle Modellierung und die flächige Pinselführung für die herbere Kunst Zurbarans so typisch wie die Pathetik des geistigen Momentes. Wenn Zurbaran oft genug zu Unrecht oder jedenfalls nicht erschöpfend ein Mönchsmaler genannt worden ist, so ist doch so viel richtig, daß er, wie wenig andere, die ekstatischen Zustände und die inbrünstige Frömmigkeit eines Mönchslebens zu schildern gewußt hat.



Domenico Theotokópuli

genannt „el Greco“

(1547—1614)

Die Entkleidung Christi (el Espolis)

Leinwand, 193×126 cm

Den äußeren Anlaß zu Grecos Tätigkeit in Toledo hat allem Anschein nach der durch Spaniens ersten Domdekan, den Dean der Toledaner Kathedrale, D. Diego de Castilla vermittelte Auftrag zur Ausschmückung der Klosterkirche von S. Domingo el Antiguo gegeben. Im Frühsommer 1577 hatte Greco das erste große Bild für den Hochaltar dieser Kirche, die „Himmelfahrt Mariä“ vollendet. Das Gemälde machte so tiefen Eindruck, daß, wohl wiederum auf Betreiben des genannten Prälaten, das Toledaner Domkapitel den Künstler in den ersten Julitagen aufforderte, für den Altar in der Hauptsakristei der Kathedrale eine „Entkleidung Christi auf dem Kalvarienberg“ zu malen. Am 15. Juni 1579 war das Werk vollendet, das große Bewunderung hervorrief — aber auch lebhaften Widerspruch bei einigen Geistlichen, die an verschiedenen ikonographischen Dingen Einwände zu machen hatten und, da der Künstler sich weigerte, die beanstandeten Dinge abzuändern, ein Prozeß heraufbeschworen. Wenngleich nun Greco wiederholt aufgefordert wurde, sein Bild in der gewünschten Weise zu korrigieren, ist er als der charaktervolle Mensch und Künstler, als den wir ihn stets kennen lernen, diesem Ansinnen nicht nachgekommen und hat schließlich doch über die nörgelnden Theologen gesiegt. Man hatte beanstandet, daß so viele Köpfe und Lanzen noch über Christi Haupt hinausragten, und daß die drei Marien zu nahe bei dem Herrn stünden. Uns kommt heute dieser Einwand Toledaner Theologen doppelt merkwürdig vor, denn wir empfinden das Espolio als eines der spanischsten Schöpfungen des großen Griechen. Der Naturalismus der Darstellung wie gewisse koloristische Effekte, der überaus dramatische Schwung, der das Ganze belebt, das Arbeiten mit starken Kontrasten, die religiöse Inbrunst, die diese Schöpfung beseelt, all dies ist schon Grecos Zeitgenossen echt spanisch erschienen, und wenig Bilder Grecos haben denn auch einen solchen Erfolg gehabt, sind so oft von ihm selbst wiederholt, von Schülern kopiert und von Anhängern nachgeahmt worden, als gerade dieses Gemälde. — Von allen Repliken ist die in der Münchner Alten Pinakothek die bedeutendste, denn sie ist nicht nur als Malerei von höchster Qualität, sondern zeigt in Details wichtige Varianten, wirkt im ganzen lockerer und luftiger als — das um die Hälfte größere — Toledaner Bild und zeigt mit der sowohl in der Gesamtanlage wie in den einzelnen Köpfen bedeutend stärker betonten Längenproportion bereits völlig den spanischen Stil des Meisters. Das Münchner Exemplar ist wohl schwerlich vor 1581 entstanden, jedoch wohl auch nicht später als 1583/84. So viel Spanisches, wie wir bemerkten, dieses Bild auch besitzt, die Farbe fällt völlig aus dem Spanischen Milieu heraus. Es macht sich bei diesem funkelnden Kolorit deutlich die venetianische Schulung bemerkbar, die Greco nie vergessen hat. Die Technik ist raffiniert, wie man allein schon aus der virtuosen Heranziehung der braunen Grundierung zur Angabe der Schattenpartien erkennen kann. Schließlich sei noch bemerkt, daß bereits dieses Werk eine Eigentümlichkeit aufweist, die sich dann in vielen anderen Schöpfungen des Meisters wiederholt und in ähnlicher Weise nur noch bei Correggio anzutreffen ist: das merkwürdig Rutschende, wenig Statische der Figuren. In den meisten Fällen gereicht dies Grecos Schöpfungen zum Vorteil, denn seine Heiligen erscheinen dann erst recht unirdisch, erst recht von der Erde losgelöst, als wahrhaft visionäre Gestalten, denen Grecos mystischer Sinn Leben und Wesen verliehen hat.

August L. Mayer



Tizian Vecellio

(1477—1576)

Kaiser Karl V.

Leinwand, 205×122 cm

Im Jahre 1548 hatte Karl V. sich zum Reichstag nach Augsburg begeben und die glänzende Hofhaltung, die er dort abhielt, auch dadurch noch zu erhöhen versucht, daß er den damals unumstritten ersten Maler der Welt, Tizian, zu sich berief. Tizian war dem Rufe trotz all den Beschwerlichkeiten einer weiten Reise und trotz seinem Alter im Grunde wohl nicht ungern gefolgt, aber er hatte es für vorteilhaft gehalten, dem Wunsche des Kaisers zuerst nach Kräften zu widerstreben und sich ein wenig bitten zu lassen, wartete doch in Augsburg seiner nicht nur das glänzendste politische Schauspiel, das jene innerlich und äußerlich so bunt bewegte Zeit zu bieten vermochte, sondern auch die Aussicht auf eine Reihe bedeutender Aufträge und andere Vorteile, deren Erreichbarkeit dem weltklugen Künstler von jeher wichtig gewesen war. Als Tizian nach einem achtmonatlichen Aufenthalt Augsburg den Rücken kehrte, nahm er fürstliche Reichtümer und Ehrengeschenke mit und als wertvollstes Gut wohl jenes kaiserliche Privileg, das ihm und seinem Bruder die Zollfreiheit für den großen tirolischen Holzhandel gewährte, den beide betrieben und der neben manchen anderen klugen, kaufmännischen Geschäften eine der ergiebigsten Quellen von Tizians enormem Reichtum gewesen ist. Weniger vergänglich aber als dieser und für uns Heutige allein von Wichtigkeit war die künstlerische Ernte, die die acht Monate seines Augsburger Aufenthaltes dem Künstler gebracht haben. Hier ist an erster Stelle neben dem großen Reiterbildnis Karls V. im Prado zu Madrid, das hier abgebildete Porträt des Kaisers zu nennen, das den Tiziansaal der Alten Pinakothek ziert. Tizian hat seine Aufgabe nicht nach der Seite einer äußerlichen Repräsentation aufgefaßt, sondern vor allem den Menschen dargestellt. Alle äußerlichen Attribute des weltbeherrschenden Kaisers fehlen. Einzig das Kleinod des Ordens vom Goldenen Vließ deutet auf den fürstlichen Rang des Dargestellten. Nicht als Kaiser ist Karl V. gemalt, sondern als der Mensch, in dessen Züge die schwere Krankheit mit unerbittlichem Griffel ihre Linien gezeichnet hat. Die Majestät und die Würde dieser Persönlichkeit strahlt ganz von innen heraus. Das Bild ist von einer Vornehmheit und einer Größe, die dem Dargestellten besser entspricht und ihn tiefer kennzeichnet, als es Purpur und Kaiserkrone vermocht hätten. Neu und für ein Jahrhundert vorbildlich in der Komposition, in der die Diagonallinie des beginnenden Barocks zum erstenmal auf das Porträt angewendet wird, besitzt das Bild die Ungezwungenheit und Selbstverständlichkeit einer völlig natürlichen Lösung, die jede wahrhaft hohe Leistung kennzeichnet.

Braune



Anthonis van Dyck

(1599—1641)

Beweinung Christi

Leinwand; 205×158 cm

Anthonis van Dycks künstlerischer Entwicklungsgang besitzt nicht die pfeilgerade und unbeirrbare Linie nach oben, wie der Weg, den etwa Rubens oder Rembrandt gegangen sind. Die große Aufnahmefähigkeit seiner Natur und die ungemeine Leichtigkeit, mit der er die aufgenommenen Eindrücke wieder reproduziert hat, haben seine Kunst bisweilen äußeren Einflüssen unterworfen, deren Einwirkung im Gange seiner Entwicklung dann ebenso leicht wieder erloschen ist. Andererseits hat die unglaubliche Frühreife seines Genies schon in frühester Zeit so vollendete und so reife Kunstwerke hervorgebracht, daß nicht wenige seiner späteren Werke an Wert hinter ihnen zurückbleiben mußten. Van Dycks Entwicklungsgang entbehrt somit jener ehernen Folgerichtigkeit und jener inneren Notwendigkeit, die allen Zufälligkeiten gegenüber standhält. Es ist deshalb bei van Dyck oft schwerer als bei anderen Künstlern, die Chronologie seiner Werke ohne überlieferte Datierungen ganz bestimmt festzulegen. Wenn man die beiden Beweinungen Christi in der Alten Pinakothek miteinander vergleicht, wird man freilich leicht bemerken, daß die pathetische Komposition im Breitformat unter italienischem Einfluß entstanden ist und sohin wohl kurz nach seinem Aufenthalt in Italien gemalt sein wird. Die vorliegende Beweinung im Hochformat dagegen zeigt viel engere Beziehung zu der Kunst seines Lehrers Rubens und zwar zu jenen Bildern, die Rubens um 1620 gemalt hat. Ist es daher sehr wahrscheinlich, daß van Dyck das Bild gemalt hat, bevor er 1621 nach Italien ging, so ist doch andererseits die malerische Vollendung des Bildes so außerordentlich, die Selbständigkeit der Erfindung in der Komposition so viel größer als in vielen anderen Werken seiner Frühzeit, daß es schwer fällt, es für das Werk eines Zwanzigjährigen zu halten. Die Modellierung ist wunderbar leicht und weich. Die Farbe von einer Zartheit und einem so leichten Auftrag, wie ihn die anderen Jugendwerke des Künstlers nicht aufzuweisen haben. Dabei ist die Malerei des ganzen großen Bildes wie mit einem Zuge niedergeschrieben, ohne Anhalten, ohne Korrekturen und ohne Anzeichen der Mühe. Sie ist das Werk einer unendlich leichten und sicheren Hand, wie sie so vielen großen Künstlern versagt war, die sich's sauer werden lassen mußten.



Anthonis van Dyck

(1599—1641)

Jugendliches Selbstbildnis

Leinwand, 81×69 cm

In der Malerei des 17. Jahrhunderts nehmen die Selbstporträts der führenden Künstler eine besondere Stellung ein. Die Kunst Rembrandts wäre uns so manche Aufschlüsse über den Künstler schuldig geblieben, wäre uns nicht die fortlaufende Kette seiner Selbstporträts erhalten, und bei Rubens, van Dyck und anderen Porträtisten ist es nicht viel anders. Der Künstler hat in seinem Spiegelbild das geduldigste und beste Modell vor sich. Ein Modell, das allen Wünschen des Künstlers, allen Neigungen gehorsam ist, dessen Regungen ihm vertraut und natürlich sind, hinter dessen Maske kein fremder Geist zu enthüllen ist. Die Selbstbildnisse der großen Porträtisten geben uns die beste und unverfälschteste Kunde von ihrem Schöpfer, künstlerisch wie gegenständlich. Die Stellung der künstlerischen Aufgabe mußte ganz des Künstlers Wünschen entsprechen, und seine Züge lassen uns heute noch Dinge herauslesen, deren Geheimnis vielleicht mit dem Künstler zu Grabe gegangen wäre. Der zarte, junge, kaum dreiundzwanzigjährige Künstler, der hier vor uns steht, ist eine ganz andere Natur als sein Lehrer Rubens, dessen Atelier er vor nicht allzulanger Zeit verlassen hat. Es fehlt ihm die offene Sinnenfreude und Lebenskraft seines Lehrers, für die ein verzehrender Lebensdurst nicht Ersatz geben kann. Statt heiterer Kraft erfüllt brennendes Verlangen den jungen Meister, dem das Glück verschwenderisch Erfolg über Erfolg geschenkt hat. Van Dycks Leben ist ein ununterbrochenes Vorwärtspeitschen der Kräfte, die sich in Ehrgeiz, Ruhmsucht und Lebensdurst verzehren und ausgeben. Van Dycks Produktivität steht der seines Vorbildes Rubens nicht nach, übertrifft sie vielleicht sogar, aber sie hat eine im Grunde verschiedene Quelle. Bei Rubens quillt die Produktion aus dem Überfluß einer Vollnatur, mit der selbstverständlichen und der unerschöpflichen Kraft eines Bergstromes. Van Dyck zwingt seine unerhörten Leistungen einem schwächlichen Körper ab, der von Ehrgeiz und Begierden gepeitscht wird, und das vollendete Werk bedarf des Beifalls der Welt, wo Rubens' Bilder, unbekümmert um Anerkennung, ein selbstherrliches Dasein führen. Daher auch bei van Dyck der schmachtende und fragende Blick seiner Selbstporträts, der vielleicht falsch, sicher aber nicht ausreichend als Eitelkeit gedeutet wird, aus dem vielmehr wohl der unstillbare Hunger nach Anerkennung redet, der die schwächlichere Natur verrät. Van Dyck war ein Wunderkind der Malerei. Als Rubens dem Achtzehnjährigen die Meisterschaft zusprach, besaß dieser sie in der Tat in vollem Umfange. Die souveräne Beherrschung der Palette ist so erstaunlich bei den Frühwerken van Dycks, wie seine Selbständigkeit, die sich der überragenden Kraft seines Lehrers so schnell entzieht. Die Noblesse der Malerei und die Eleganz der Zeichnung ist in dem Selbstporträt so stark und so unverkennbar wie in den Spätwerken des Künstlers, die Haltung des Porträts in ihrer unpersönlichen Anmut und Weichheit so fern von Rubens, wie nur irgend das Werk eines Schülers von seinem Lehrer sein kann. Man nimmt an, daß das Bild in Italien gemalt sei, und daß die Kette, die der Künstler trägt, ein Geschenk des Herzogs von Mantua gewesen sei. Liebenswürdig und weich, wie es in der Auffassung ist, verführt es den Betrachter nur zu leicht dazu, darüber die malerischen Schönheiten zu übersehen, die dem Bild unter den vielen Perlen van Dyckscher Porträtkunst für immer einen ehrenvollen Rang sichern werden.

Braune



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Der Blumenkranz

Holz, 185×210 cm

Das Bild, das unter der reichen Sammlung Rubensscher Gemälde in der Alten Pinakothek von je einen besonderen Reiz ausgestrahlt hat, behandelt im Kern ein uraltes Motiv: Maria mit dem Christkind. Ein Bild in schwarzem Rahmen zeigt die Mutter Gottes in halber Figur, auf ihrem Schoß das nackte und aufrecht stehende Christkind haltend, — ein schlichtes Motiv, dessen ruhige und maßvolle Behandlung, dem Andachtsbild angemessen, das Bild aus der langen Reihe schöner Madonnenbilder, die uns die großen Maler der alten Zeiten geschenkt haben, nicht herausheben würde. Um den stillen Mittelpunkt des Bildes herum aber ist ein doppelter Kranz üppigen Lebens gezogen, einmal eine dicht gewundene Girlande bunter Blumen und um diese herum eine Kette von Putten und Engeln, die bemüht sind, den Kranz um das Madonnenbild zu befestigen. Rubens, der, so vielseitig seine Kunst gewesen ist, doch stets sich gleich geblieben ist in der Echtheit und Ursprünglichkeit des Gefühls, dessen Lebensfülle ebenso aus dem Farbenreichtum einer Landschaft wie aus dem Getümmel eines bewegten Kampfes widerstrahlt, läßt hier seine liebenswürdigste Seite kennen lernen: Er zeigt sich als unübertrefflicher Schilderer der ausgelassenen und fröhlichen Kinderspiele. Gewiß ist die ganze Komposition Rubens' eigenste Erfindung, wenn auch die Ausführung der Blumen von Rubens' Freund Brueghel herrührt. Nie ist die Parallele des blühenden menschlichen Kinderkörpers mit den Kindern Floras anmutiger und überzeugender gezogen worden als hier von Rubens, und die schwellenden Körper der Kinder fügen sich in die Pracht der Blumen wie in ihre allernatürlichste Umgebung. Zärtlichkeit und Entzücken hat den Pinsel des Malers geführt, dessen glückliches Auge oft dem Spiel der eigenen Kinder gefolgt sein mag, und dies spricht aus den lachenden Kindergesichtern des Bildes deutlich, auch wenn wir nicht wüßten, daß bei dem einen Engel rechts oben Rubens' zweites Söhnchen Modell gestanden hat. Das Bild ist aber nicht nur von jeher bewundert worden wegen der anmutigen Engel, sondern einen nicht geringen Teil seiner Beliebtheit verdankt das Bild auch den Blumen Brueghels, die, ein wenig spitz vielleicht in der Zeichnung, doch einen Reichtum der farbigen Erscheinung bieten, der es verstehen läßt, daß Rubens dem befreundeten Maler auf einer Tafel, der er selbst seine ganze Kraft geliehen hat, so viel Raum ließ. Und doch hat Rubens auch auf diesem Spezialgebiet seinem Freund den Rang abgelaufen. Brueghel war gewiß der erste Blumenspezialist seiner Zeit, und das Verständnis für den Organismus und den Reiz der Pflanzenwelt kann ihm nicht bestritten werden. Aber als Rubens um den Blumenkranz den reicheren und bewegteren Kranz der Kinderleiber gemalt hatte, mochte ihn die Versuchung angekommen sein, in freundschaftlicher Rivalität mit Brueghel sich auch auf diesem Felde zu versuchen, und er malte die prachtvolle Malvenranke im unteren Teile des Bildes rechts. Wie Rubens oft einzelne Teile seiner Bilder von anderen Malern ausführen ließ, Landschaften und Blumen vor allem, so hat man den Schluß daraus ziehen zu können geglaubt, daß Rubens das getan habe, weil er sich selbst auf diesem Gebiet dem andern unterlegen gefühlt hat. Wie irrig dies ist, kann man nicht besser einsehen als im Betrachten dieser Ranke, die das meisterlichste von Blumenmalerei ist, das gedacht werden kann. Das malerische Genie Rubens war völlig universell, und wenn er ein großer Maler in der Darstellung des menschlichen Körpers war, so war er's nicht minder bei Blumen. — Das Bild ist zu Anfang der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden, als Rubens auf dem Höhepunkt seiner Kunst und seines Lebens stand.

Braune



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Helene Fourment, einen Handschuh anziehend

Holz, 97×68 cm

Mit dem Jahr 1630, in dem Rubens seine zweite Ehe mit Helene Fourment einging, nimmt seine Entwicklung einen neuen Aufschwung, der seiner Kunst reifste Epoche einleitet. Die nicht zu überbietende Meisterschaft seines künstlerischen Könnens vereinigt sich mit dem Überschwang eines jugendlich dahinströmenden Gefühls. In Helene Fourment hat Rubens das Glück gehabt, dem von ihm selbst geschaffenen Typus weiblicher Schönheit leibhaftig zu begegnen. Umgekehrt wie bei so vielen anderen Künstlern, die ihr Ideal nach einem geliebten Menschen bildeten, hatte Rubens hier in lebendiger Gestalt das Ideal seines künstlerischen Typus gefunden, das alle die von ihm erfundenen Idealfiguren nur weit übertraf. Von nun ab geht kaum ein Bild aus des Künstlers Werkstatt, das nicht in irgendeiner Figur die Züge der Helene Fourment trägt, und die Kette der Porträts, in denen der Künstler nicht müde wird, ihrer Schönheit immer erneute Reize abzugewinnen, wurde das stolzeste Diadem, das je ein Maler seiner Geliebten zu Füßen legte. Von jenem Brautbild im reich gestickten Atlaskleid in der Alten Pinakothek bis zu der hl. Cäcilie des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, die wohl das letzte Porträt der Helene Fourment ist, hat seine Palette sich zu immer blendenderem Reichtum, hat sein Pinsel sich zu immer größerer Freiheit fortentwickelt. Diese souveräne Beherrschung einer überquellenden Fülle von Gesichten, diese wundervoll sichere und mühelos erscheinende Art grandiosester Gestaltung, diese liebenswerte, ebenso anmutige wie starke und lebensfrohe Sinnlichkeit hat Rubens mit keinem anderen so sehr gemein gehabt als mit seinem Zeitgenossen Shakespeare. — Unser Bild zeigt Helene Fourment im ausgeschnittenen Miederkleid mit Federbarett, wie sie sich gerade anschickt, einen Pelzhandschuh anzuziehen, ein Motiv, bei dem das Thema des unter dem Namen „Das Pelzchen“ berühmten Wiener Porträts Helenes wohl schon leise mitschwingt. Beide Bilder mögen etwa gleichzeitig, zu Anfang der dreißiger Jahre, entstanden sein.

Braune



Peter Paul Rubens

(1577—1640)

Christus und die reuigen Sünder

Holz, 147×130 cm

Rubens hat in diesem Bild, ohne seiner eigentlichen Stärke, der Aktmalerei, harte Zügel aufzuerlegen, den Ausdruck seelischen Lebens doch mehr als in manchem anderen seiner Bilder betont. Dem vergebenden Blick und der milden Geste Christi ist die Reue der vier großen Sünder, mannigfach abgewandelt, entgegengestellt. Neben dem zerknirschten und etwas weinerlichen Petrus, der die Hände ringt, steht der fromme Schächer mit dem Ausdruck felsenfesten Vertrauens in die Gnade der Vergebung. Zwischen beider Köpfen im Hintergrund das bittende Antlitz Davids, vorn aber, vor diesen herabgeneigt, Magdalena, die, eine Inkarnation rückhaltsloser Hingabe, in einem einzigen Gefühl zu Christus strebt. Magdalena ist neben Christus die Hauptfigur in dem Bild, die der Komposition die kräftige Diagonalbewegung verleiht. Es ist bewundernswert, wie fein Rubens die Verbindung zwischen ihr und Christus gegeben hat, die doch weitaus die stärkste in dem Bild ist, obwohl Christus nicht sie anblickt, sondern den Schächer und obwohl die sprechende Bewegung seiner rechten Hand über sie hinweg zu der Gruppe der Männer führt. Aber die leicht geöffnete linke Hand Christi ist voll vergebender Bewillkommnung. An dem Bild läßt sich vortrefflich beobachten, wie Rubens' Entwicklung immer vorwärts eilte, wie seine Malerei von Jahr zu Jahr und beinahe von Bild zu Bild, reicher geworden ist. Rubens hat die Figur Christi schon in einem früheren Bild fast unverändert, nur im Spiegelbild gesehen, verwendet, nämlich in jenem Bild mit der Darstellung des ungläubigen Thomas, das er zwischen den Jahren 1613 und 1615 für seinen Freund Rakoks in Antwerpen gemalt hat. Dieses Bild, dessen Flügel die prachtvollen Porträts des Bestellers und seiner Frau tragen, zeigt noch die bräunliche und etwas schwere Färbung der ersten Epoche des Künstlers, in der die italienische Kunst ihren Einfluß übt. Wie viel blühender und heller ist Rubens' Palette in unserem Bild geworden. Das reiche Blond, das die zweite und dritte Periode des Meisters charakterisiert, feiert hier schon seinen vollen Triumph. Die Formen sind bei aller Sicherheit und Bestimmtheit lockerer und stehen in einem weicheren und helleren Licht als auf dem Thomasbild. Rooses und andere, die das Bild der Pinakothek wegen der Ähnlichkeit der beiden Christusgestalten in die Zeit des Thomasbildes setzten, haben sicher damit unrecht. Die unbegreifliche Leichtigkeit und Lockerheit der Farbgebung, die beispiellose Blütenzartheit des Fleisches und der goldene Fluß des Haares ist selbst von Rubens erst nach langem Ringen erreicht worden, als er die Schwelle seines vierzigsten Lebensjahres schon überschritten hatte.

Braune



Anthonis van Dyck

(1599—1641)

Maria Ruthven

Leinwand; 113×93 cm

Neben Rubens war van Dyck unter allen flämischen Künstlern seiner Zeit am reichsten von der Natur mit jenem Genie ausgestattet worden, das gewiß nicht allein den großen Künstler auszumachen imstande ist, das aber sicherlich die Vorbedingung zum Hervorbringen von großen Kunstwerken ist. Aber während Rubens mit dem ihm von der Natur verliehenen Pfunde aufs redlichste gewuchert hat, führte die Laufbahn van Dycks diesen zu einem wahren Verschwenden seiner geistigen Güter, dessen Frivolität sich in seinen Bildern oft schwer genug gerächt hat. Van Dyck, der von einem verzehrenden Ehrgeiz und einer allen Maßstab verlierenden Ruhmsucht getrieben war, ist zu seinen Lebzeiten vielleicht der erfolgreichste Maler gewesen, der existiert hat. Aber sein Unglück war, daß er die Ehren, mit denen er überschüttet wurde und die märchenhaften Honorare, die er für seine Porträts erhielt, nicht gut genug ertragen konnte, um sie der künstlerischen Gewissenhaftigkeit immer unterzuordnen. Die ungemeine Beliebtheit, die ihm gerade seine schwächlichsten Bildnisse am englischen Hof eingebracht hatten, verführte ihn dazu, mehr so zu malen, wie es seinen vornehmen und reichen Bestellern gefiel, als wie es sein künstlerisches Gewissen vielleicht hätte fordern sollen. So verspricht auch in dem Porträt der Alten Pinakothek, das nach einer alten Tradition seine Gemahlin Maria Ruthven darstellt, und das unter dem Namen: „Die Cellospielerin" eins der Lieblingsbilder des breiteren Galeriepublikums geworden ist, die glückliche Erfindung und die liebenswürdige Haltung der Dargestellten, bei aller malerischen Qualität doch mehr, als das Bild schließlich zu halten vermag. Van Dyck hat wohl nicht ohne Absicht das rein Porträtmäßige der Aufgabe durch die lebhafte Wendung zum Genremäßigen in dem Motiv des beigefügten Cellos abgeschwächt. Das anmutige Motiv des so sehr auf äußere Schönheit gestellten Bildes lenkt von dem etwas gleichgültigen und unbedeutenden Kopf der Frau ab, und das träumerische Sinnen der Augen würde gewiß leerer wirken, wenn es nicht durch das stimmungsvolle Motiv unterstützt und gewissermaßen unterstrichen würde. — Van Dyck heiratete im Jahre 1640; Maria Ruthven stammte aus dem vornehmen Geschlecht der Grafen Dovre und galt für eine der ersten Schönheiten Londons. Sicher hat van Dyck ihre Schönheit, so leer sie wirken mag, in dem Bilde zu betonen verstanden. Aber man darf bei diesem Bilde doch nicht an jene Bilder denken, die Rubens von Isabella Brandt oder später von Helene Fourment gemalt hat, deren so reich und stark pulsierendes Leben doch unendlich viel beglückender zu uns spricht, als die etwas blutarme Schönheit des van Dyckschen Bildes. Braune



Rogier van der Weyden

(um 1400—1464)

Der Evangelist Lukas, die Madonna zeichnend

Holz, 138×111 cm

Unter den Großmeistern der altniederländischen Malerei steht Rogier van der Weyden als einer der ältesten neben den Brüdern Eyck in vorderster Reihe. Wenn er die machtvolle Größe Johann von Eycks, wie die strenge Schönheit des Holländers Bouts nicht besitzt, so darf er sich doch vielleicht der größeren Anmut und Liebenswürdigkeit diesen gegenüber rühmen. Die altniederländische Tafelmalerei hat sich aus zwei Quellen entwickelt, aus der Glasmalerei, von der sie die Glut und die ungebrochene Reinheit der Farben hat, und aus der Buchillustration, aus deren sorgsamen und kalligraphischen Miniaturdarstellungen die prägnante Zeichnung erwuchs. Von hier kommt auch der Reich tum des Erzählens, dem man in den altniederländischen Tafelbildern mit immer neuem Reiz begegnet, und der in unserm Bild eine seiner anmutigsten Blüten getrieben hat. Bei Rogier van der Weydens Kunst im Besonderen ist aber noch ein dritter Faktor von hoher Bedeutung: seine enge Fühlung mit der Kunst der Wandteppiche. Rogier hat gar viele Entwürfe für Tapisserien gefertigt, und die hohe dekorative Schönheit seiner Tafelbilder, deren Aufbau so ganz in der Fläche gedacht ist, mag zum guten Teil daraus erklärt werden. Der Realismus seiner Zeit zeigt sich bei ihm mehr in der überaus delikaten Schilderung der Detailformen, als in der nicht immer ganz überzeugungskräftigen Realität der Hauptfiguren und des sie umgebenden Raumes. Weder das Sitzen der Maria noch das Niederknien des hl. Lukas ist unter der Fülle schön geordneten Gefältels der Gewänder völlig klar, aber jede Einzelheit ist von hohem malerischen Reiz, und die Beobachtung des zarten Kinderkörpers ist bewundernswert scharf und treu. In den Zügen des hl. Lukas hat man so viel Individuelles zu sehen geglaubt, daß man den Schluß daraus zog, der Kopf sei ein Porträt und zwar, was am nächsten läge, das Selbstporträt des Künstlers. Dies sei hier registriert, ohne daß die größere oder geringere Wahrscheinlichkeit der ansprechenden Hypothese weiter erörtert werden braucht. Aus der perspektivisch nicht ganz einwandfreien Halle heraus blickt man auf eine weite Landschaft mit Fluß und Stadt, man sieht Frauen, die Wasser geschöpft haben und die Stufen zum Markt hinansteigen, sieht Kinder, Reiter und Spaziergänger und darüber einen licht abgetönten heiteren Himmel. Die Freude an der Beobachtung der schönen Gotteswelt hat den Goldgrund verdrängt, der bei den älteren Bildern als übliche Folie für die Hauptfiguren diente, und die Lust am Fabulieren schafft sich ihr weites Feld. Man versteht, daß der Hintergrund unseres Bildes mit seinen amüsanten Einzelheiten oft genug benutzt worden, in einzelnen Stücken herauskopiert und für andere Kompositionen verwendet worden ist, wie denn die ganze Komposition eine der berühmtesten und glücklichsten der ganzen altniederländischen Kunst gewesen sein muß. Noch heute besitzen wir eine ganze Reihe sorgfältiger Wiederholungen, deren künstlerischer Wert bei einzelnen sich so gleich ist, daß es schwer ist, einem Exemplar den Vorzug zu geben. Wahrscheinlich sind sie unter den Augen des Künstlers von seinen Gehilfen angefertigt worden, und auch unser Bild wird trotz seiner Schönheiten schwerlich als das eigenhändige Original des Meisters angesehen werden können.

Braune



Francesco Raibolini

(genannt Il Francia)

(1450—1517)

Madonna im Rosenhag

Holz, 175×131 cm

Francesco Francia, dessen eigentlicher Name Raibolini lautete, ist schon zu seinen Lebzeiten so berühmt gewesen, daß man ihn den ersten Mann seines Jahrhunderts genannt hat, ein Titel, der für uns Heutige wohl anders keine Geltung mehr besitzt, als wenn wir ihn auf die Malerei seiner Vaterstadt Bologna beschränken. Der erste Maler Bolognas, das ist Francesco Francia in der Tat gewesen, und seine Hand hat uns Werke hinterlassen, deren reine Schönheit sie in die erste Reihe unter den Werken der mittelitalienischen Hochrenaissance rückt. Francia ist, wie so viele große Maler Italiens und Deutschlands, von der Goldschmiedekunst hergekommen, und er war auf die Beherrschung beider Künste so stolz, daß er seine Gemälde gern mit Francia Aurifex, seine Goldschmiedearbeiten dagegen mit Francia Pictor zu signieren pflegte. Seine Bilder teilen die verträumte Stimmung und die zarte Empfindung mit jenen Peruginos, aber die Neigung zum Intimen ist bei ihm noch stärker als bei jenem, dessen Bilder den repräsentativen Zug der italienischen Kunst doch weniger verleugnen können. Francia durfte sich die Ehre beimessen, als Raffaels Freund zu gelten, und mit ihm verbindet ihn vielleicht mehr als irgend einen anderen Künstler die andachtsvolle und milde Anmut, die Tiefe des Gefühls und die klare und reine Art der Zeichnung, die so stark aus dem prachtvollen Bild der Pinakothek spricht. Dabei vermeidet er glücklich jene Klippe des Virtuosenhaften der Technik und des bisweilen allzu kompliziert Erdachten der Komposition, die der Kunst Raffaels mitunter gefährlich wurde. Der Aufbau des gemütvollen Bildes ist von der größten Einfachheit, ja er ist in der unausgeglichenen Kontrastierung der lebensgroßen Standfigur Mariae zu dem liegenden kleinen Jesuskind von besonderer Eindringlichkeit. Eine Rosenhecke mit Blüten und Vögeln umrahmt die stille Szene der Anbetung, und über sie hinaus leitet eine geringe Anzahl verstreut dastehender Bäumchen das Auge über die ruhige Fläche eines weitgedehnten Wiesengrundes zu dem sanften Blau des Horizontes und des Himmels. Wie hoch das Bild schon früher geschätzt worden ist, beweisen die zahlreichen alten Kopien und beweisen auch seine späteren Schicksale, die es durch verschiedene berühmte Sammlungen führten, bis es vor hundert Jahren von dem damaligen bayrischen Kronprinzen um den hohen Preis von 60000 Gulden für die Münchener Sammlung erworben wurde.

Braune


·FRANCIA AVRI

Hans Holbein d. Ä.

(um 1473—1524)

Die heilige Barbara

Holz, 150×47 cm

Die hl. Barbara bildet den linken Flügel des Sebastiansaltars und wurde zugleich mit ihrem berühmteren Gegenstück, der hl. Elisabeth, in die Pinakothek aufgenommen, als man das Mittelstück dieser Ehre noch nicht für würdig hielt. In der Tat kommt der Geist der Renaissance, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts besonders hoch in Geltung stand, in den beiden Flügeln stärker und freier zum Ausdruck als in dem Martyrium des hl. Sebastian, dessen komplizierteres und schwierigeres Kompositionsproblem dem Künstler mehr Befangenheit auferlegte, als die frei und ruhig dastehenden Gewandfiguren der Heiligen. In diesen Tafeln haben wir wirklich deutsche Renaissance vor uns, in dem guten Sinne, der in deutschen Gemälden des 16. Jahrhunderts bei dem oft wenig glücklich verarbeiteten italienischen Einfluß so selten anzutreffen ist. Die innere Anmut der Gestalt harmoniert schön mit der Anmut der Ausdrucksmittel; der warme und gedämpfte Klang der Farbe vereint sich aufs glücklichste mit dem weichen Wohllaute der Linie. Die prächtigen Renaissanceornamente, die das Bild oben und unten in den gemalten Architekturteilen schmücken, und wohl auf italienische Ornamentstiche zurückzuführen sind, mögen dieses Hervorheben des Renaissancemäßigen in dem Bilde weniger veranlassen als diese innere Harmonie und die so viel freiere und natürlichere Raumbehandlung, bei der die Erinnerung an die gotischen Traditionen nur schwer aufkommen kann. Dies mag wohl der Grund gewesen sein, aus dem man bis in die jüngste Zeit hinein die beiden Flügelbilder nicht derselben Hand zutrauen wollte, die das Mittelstück des Altares geschaffen hat. Viele Forscher nahmen an, daß die beiden Flügel Werke des jüngeren Hans Holbein seien, in denen sich der Genius des großen Meisters zu einem ersten hohen Fluge emporgeschwungen habe. Die Annahme war indessen unhaltbar, denn der jüngere Hans Holbein zählte 1516 erst 18 Jahre und war überdies seit 1515 schon in Basel tätig, und so blieb denn nichts anderes übrig, als die allgemein gültige Meinung über die künstlerische Begabung Holbeins des Vaters, die man bei dem üblichen Vergleiche seiner älteren, noch stark gotisch empfundenen und mehr von den Niederländern beeinflußten Bilder mit der voll entwickelten Renaissancekunst seines Sohnes doch zu gering angeschlagen hatte, stark nach oben hin zu korrigieren. In diesen Flügelbildern, wie in dem Lissaboner Bild bekundet der Vater einen hohen Schönheitssinn, der in der Kunst des Sohnes seine Fortsetzung fand. Das Schicksal des Künstlers freilich, der als einer der ersten das Banner der neuen Zeit in Deutschland aufgepflanzt hatte, ist ein wahrhaft tragisches gewesen. In elenden Verhältnissen gestorben, hat er den Adelsbrief seiner Kunst lange Zeit hindurch nicht einmal von dem gerechteren Forum der Nachwelt bestätigt bekommen, da sein Ruhm durch das lichtere Gestirn des Sohnes, dem er in erster Linie den Weg bereitet hatte, verdunkelt worden ist.

Braune



SANCTA BARBARA





Hans Holbein d. Ä.

(um 1473—1524)

Martyrium des heiligen Sebastian

Holz, 153×107 cm

Der berühmte Sebastiansaltar der Alten Pinakothek ist nach einer glaubhaften Tradition im Jahre 1515 von Magdalena Imhof für die Klosterkirche zu St. Katharina in Augsburg bei Holbein in Auftrag gegeben und 1517 geweiht worden. Als er zu Anfang des 19. Jahrhunderts vom bayerischen Staat erworben wurde, besaß er noch den alten Originalrahmen, auf dem der verdiente Kunstforscher Förster die Bezeichnung „Hans Holbein 1516" gelesen hat. Dieses Dokument ist dem Geschmack späterer Jahrzehnte, welcher die Galeriebilder in prunkvolle aber oft wenig stilvolle Goldrahmen zu kleiden liebte, zum Opfer gefallen. Dennoch kann an der Sicherheit dieser Überlieferung angesichts des Altares selbst schwerlich gezweifelt werden, da er alle Merkmale von Holbeins d. Ä. Stil in seiner höchsten Entwickelung zeigt. Das Mittelstück mit dem Martyrium des hl. Sebastian mutet den heutigen Beschauer, dessen Auge durch die realistische Raumauffassung späterer Kunstperioden vielleicht einseitig verwöhnt ist, in seiner gedrängten Komposition und dem seltsam geringen Abstand der Figuren voneinander, vielleicht ein wenig unbeholfen an. Aber die Komposition ist doch in der Behandlung der Fläche nach der Farbverteilung, wie nach dem Rhythmus der Linien hin ungemein fein abgewogen, und, wenn man über den angedeuteten Mangel hinwegsehen will, von beinahe klassischem Aufbau. Es ist nicht zu verkennen, daß diese klar und eindringlich gebaute Komposition unter dem Einfluß der großen italienischen Malerei steht, die damals zuerst ihre starken Wirkungen nördlich der Alpen und besonders in Augsburg ausübte. Die Kontrapostierung der beiden stehenden vorderen Schützen rechts und links, in Rücken- und Vorderansicht ist ohne Italien so wenig denkbar, wie die weich niedergleitende Umrißlinie des prächtig behandelten Aktes, der gewiß den idealen Formen venetianischer Vorbilder nachzueifern bemüht ist. Auch die stark betonte Symmetrie mag auf italienische Anregung zurückgehen und nicht minder die wirkungsvolle Art, auf die der breite und dunkle Baumstamm dem Körper des Heiligen als Folie dient. Ob Holbein selbst in Italien gewesen ist, scheint trotz alledem sehr zweifelhaft. Die Beziehungen in Handel wie in Kunst waren gerade damals zwischen Venedig und Augsburg sehr lebhaft, und es ließe sich wohl denken, daß der Künstler die italienischen Anregungen erst aus zweiter und dritter Hand empfangen hat. Einer besonderen Beachtung wert sind die Köpfe der Hinterstehenden, die in ihrer höchst lebendigen Porträthaftigkeit das Erbe ahnen lassen, das kurz darauf der jüngere Holbein so glänzend antrat.

Braune



Fra Filippo Lippi

(1405—1469)

Die Verkündigung

Holz. 203×186 cm

Der lebensfrohe Klosterbruder, der das große Verkündigungsbild in der Pinakothek gemalt hat, war seinem innersten Wesen nach nichts weniger als das, wozu ihn äußere Zufälligkeiten im Leben gemacht hatten: Mönch. Wie wir in Fra Angelico das Urbild des geistlichen Malers verehren, dessen ganzes, von Frömmigkeit erfülltes Gemüt in seiner Kunst ausströmt, so bildet Fra Filippo Lippi ein merkwürdiges Gegenstück zu ihm, das unter den gleichen Verhältnissen und unter dem gleichen Himmel aufgewachsen, nicht leicht schärfer von ihm verschieden sein kann. Fra Angelicos leuchtende Bilder spiegeln die Tiefe und reine Frömmigkeit des Malers wider, der zu Pinsel und Palette nicht greifen konnte, bevor er nicht im Gebet dazu Kraft gesammelt hatte. Fra Filippo dagegen war ein Sausewind, dem die Lust des Lebens am höchsten galt, und der nicht selten von seinen hochherzigen Gönnern, den Medicis, durch allerlei Maßregeln und selbst durch Gewalt gezwungen werden mußte, bei seiner Arbeit zu bleiben. Und doch war auch er ein echter Künstler, der in sein Werk ein ganzes Herz legte. In seinem künstlerischen Temperament freilich unterscheidet er sich sehr wesentlich von Fra Angelico, der die gotische Tradition bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts hinein fortsetzte. Fra Filippo gehört eher zu dem Geschlecht der Donatello, deren rüstige Phalanx den Sieg der Renaissance entschied. Unser Bild gehört der Frühzeit des Meisters an, aber es ist doch schon gesättigt von dem Geist der Renaissance. Nicht nur, daß die Zierformen der Architektur die klassischen sind, auch der innere Aufbau des Bildes ist renaissancemäßig gedacht und die sorgfältige Beobachtung der Perspektive, wie der weit in den Hintergrund hineinreichende Garten, zeigen deutlich die Abkehr von der Goldgrundwelt der Gotik. Während die Anmut der jungfräulichen Maria am ehesten noch an die erdfernen Idealgebilde Fra Angelicos anklingt, besitzt der niederkniende Engel eine urkörperliche, fast derbe Realität, die den Weg weist, auf dem die kommende Generation die Welt für die Kunst erobern soll. Indessen ist der Realismus des Fra Filippo keineswegs abschreckend und ergeht sich nicht in den Übertreibungen, wie der manches seiner Zeitgenossen, und in dem weichen Charme und dem überzeugenden Ausdruck inneren Lebens, den seine Figuren besitzen, klingt es wie eine Vorahnung Lionardos, an den auch das für seine Zeit merkwürdige malerische Schauen des Meisters erinnert. Das Bild scheint schon zu Lebzeiten des Mönches besonders gefallen zu haben, denn man bestellte bei ihm ein zweites Exemplar, das mit geringen Varianten in seiner Werkstatt ausgeführt, heute in der kleinen Gemäldesammlung des Klosters San Marco in Florenz hängt.

Braune



Meister Wilhelm von Köln

(um 1370—80)

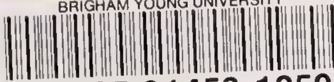
Die heilige Veronika

Holz, 78×48

Die Anfänge der kölnischen Tafelmalerei gerieten vor einigen Jahren in ein seltsam unsicheres und schwankendes Licht, durch die plötzlich, wenn auch nicht ganz grundlos aufgetauchte Hypothese von der Unechtheit eines ihrer berühmtesten Stücke: der Madonna mit der Wickenblüte im Kölner Museum, welches bis dahin dem sogenannten Meister Wilhelm von Köln zugeschrieben war. Damals schien alles zu wanken. Der berühmte Klarenaltar im Kölner Dom galt in seinen wesentlichen Partien als das Werk eines Restaurators vom Anfang des 19. Jahrhunderts, und das Bildchen der Madonna mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum zu Nürnberg wurde mit einer ganzen Reihe anderer Gemälde für die Fälschung eines geschickten Malers der gleichen Epoche, der unter dem Einfluß der Brüder Boisserée die alten Bilder studiert hätte, angesehen. In dieser Unsicherheit blieb wenigstens ein Stück jener frühesten Epoche von jedem Zweifel unangetastet: Die hl. Veronika in der Alten Pinakothek. Ihr ausgezeichneter Erhaltungszustand erhob sie über allen Verdacht der Fälschung und so steht sie heute mit verstärkter Sicherheit in ihrer Bedeutung als frühestes Glanzstück der Kölner Tafelmalerei vor uns. Die Autorschaft Meister Wilhelms, jenes sagenhaften, um 1380 in der Limburger Chronik gerühmten Meisters freilich ist mehr als zweifelhaft. Das Bild wird schwerlich vor dem Jahr 1400 entstanden sein, als Meister Wilhelm, falls er wirklich mit jenem Wilhelm von Herle identisch ist, der 1378 als verstorben erwähnt wird, längst nicht mehr den Pinsel führte. Dennoch darf der Kölner Ursprung des Bildes als sicher angenommen werden, und es ist interessant zu beobachten, daß es die kölnische Malerei, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts so stark unter niederländischen Einfluß kam und zu Anfang des 16. Jahrhunderts mit der niederländischen Kunst nahezu verschmolzen erscheint, im engsten Anschluß an die niederdeutsche Malerei zeigt, wie sie etwa im Wildunger Altar des Conrad v. Soest oder in den Bildern des Hamburger Meisters Franke repräsentiert wird. Während die alte niederländische Kunst der Eycks, Rogiers van der Weyden usw. deutlich ihren Ursprung von der Miniaturmalerei der illuminierten Handschriften und von der Kunst der Wandteppiche verrät, wurzelt jene niederdeutsche Malerei mehr in der Glasmalerei. Dies ist auch bei dem Bild der Veronika unverkennbar. In den anmutigen Gruppen der singenden Engel jedoch, die das Bild in den unteren Ecken so reizend zieren, kommt der Zusammenhang mit jenen wundervollen rheinischen Emailarbeiten zum Ausdruck, deren Schmelz in den Farbenbuketts unserer Tafel wiederkehrt und ihr jene stille und milde Heiterkeit verleiht, die schon Goethes Auge entzückt hat, als er vor 100 Jahren auf seiner Reise am Rhein, Main und Neckar die Brüder Boisserée besuchte.

Braune




BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21453 1250

